LA MEMORIA HISTÓRICA Y SUS CONFIGURACIONES TEMÁTICAS

UNA APROXIMACIÓN INTERDISCIPLINARIA



JUAN ANDRÉS BRESCIANO

(Compilador)



EDICIONES CRUZ DEL SUR

LA MEMORIA HISTÓRICA

Y

SUS CONFIGURACIONES TEMÁTICAS.

UNA APROXIMACIÓN

INTERDISCIPLINARIA

Juan Andrés Bresciano
(Compilador)



LA MEMORIA HISTÓRICA

Y

SUS CONFIGURACIONES TEMÁTICAS.

UNA APROXIMACIÓN

INTERDISCIPLINARIA

Juan Andrés Bresciano
(Compilador)



Ediciones Cruz del Sur

 Ediciones Cruz del Sur

ISBN: 978-9974-694-70-5

LA MEMORIA HISTÓRICA Y SUS CONFIGURACIONES TEMÁTICAS.
UNA APROXIMACIÓN INTERDISCIPLINARIA

Corrector de estilo: Miguel Ángel Caraballo
Imagen de portada: Museo del Holacausto Yad Vashem

Í N D I C E

INTRODUCCIÓN

En la primera década del siglo XXI, los Estudios de la Memoria se consolidan como un campo interdisciplinario[1] que analiza los aspectos políticos, culturales y tecnológicos de las formas en que los individuos y los grupos procesan sus recuerdos y sus olvidos[2]. Dentro de ese vasto campo[3], la memoria histórica configura uno de los objetos centrales, cuya naturaleza relacional le otorga una complejidad que se revela gradualmente, a medida que se profundizan las investigaciones sobre ella, estimuladas por nuevas demandas de la sociedad civil y de la sociedad política.

La memoria histórica, en cuanto construcción teórica, reconoce antecedentes que se remontan a la década de los años veinte del pasado siglo, cuando por primera vez se formuló, en términos científico-sociales, la noción (controversial) de memoria colectiva[4]. Sin embargo, no sería hasta la década del ochenta que la memoria histórica comenzara adquirir protagonismo, mediante lo que se ha dado en llamar el *Memory Boom*[5], entendido este último como un «florecimiento del interés por el tema de la memoria, dentro del ámbito académico y más allá de él»[6]. La reflexión sobre la relación entre memoria y la escritura de la Historia[7], y los estudios sobre los así llamados *lugares de la*

---

[1] La consolidación de este campo se constata en la creación de instituciones tales como el Centro para el Estudio de la Memoria Cultural de la Universidad de Londres o el Núcleo de Estudios sobre Memoria, que funciona dentro del contexto del Instituto de Desarrollo Económico y Social, en Argentina. A estos centros se suman diversas redes, entre las que figuran la Red de Estudios de la Memoria de la Universidad de Chile, y Mnemonics: Red para los Estudios de la Memoria, que articula iniciativas de diversas universidades de Estados Unidos, Gran Bretaña, Bélgica, Alemania, Dinamarca y Suecia. La revista académica referencial de este campo de estudios se denomina, precisamente, *Memory Studies*.

[2] Véase el texto de presentación de *Memory Studies.* [En línea]. Disponible en Internet en http://mss.sagepub.com/.

[3] Para constatar la diversidad de temas que incluye este campo interdisciplinario, véase Astrid ERLL y Ansgar NÜNNING (eds.). *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook.* Berlín/Nueva York: De Gruyter, 2008.

[4] Véase Maurice HALBAWCHS. *Les cadres sociaux de la mémoire*. París: Félix Alcan, 1925; *La mémoire collective*. París: Presses Universitaires de France, 1950.

[5] Véase Andreas HUYSSEN. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia.* Nueva York: Routledge, 1995; Jay WINTER. *Remembering War. The Great War between Memory and History in the Twentieth Century.* Newhaven: Yale University Press, 2006.

[6] Jay WINTER, op. cit., p. 1.

[7] Yosef Hayim YERUSHALMI. *Zakhor: Jewish History and Jewish Memory.* Seattle: University of Washington Press, 1982.

memoria[8] contribuyeron a perfilar un objeto que motivaría una nutrida producción bibliográfica[9]. En fase inicial del *Memory Boom*, se estableció un vínculo estrecho entre memoria histórica y rememoración de eventos traumáticos del pasado, negados o relegados por ciertos discursos oficiales. La evocación del Holocausto del pueblo judío y la construcción de memoriales que lo recuerdan en diferentes países[10] sentaron las bases de un proceso al que se sumaron, paulatinamente, la recordación vindicativa de otros genocidios (como el armenio) y de otros procesos de represión sistemática de colectivos político-ideológicos (como los represaliados de la Guerra Civil Española[11], o los detenidos desaparecidos de las dictaduras del Cono Sur[12]).

A partir de ese núcleo primordial, la memoria histórica —en cuanto construcción social y no solo académica— comenzó a ampliar sus límites y contenidos, revelando configuraciones temáticas novedosas. El impacto de los grandes cambios histórico-mundiales de fines del siglo pasado y principios del presente motivó que este objeto desplegara nuevas aristas. Desde la producción científico-social, comenzó a relacionarse la memoria histórica con fenómenos tales como: (i) la de/re/construcción de las identidades colectivas; (ii) la génesis, consolidación y transformación de los discursos sobre el pasado; (iii) la renovación de ciertas clases de representaciones artísticas; (iv) el desarrollo de nuevas formas de monumentalidad urbana; (v) la ampliación del concepto de patrimonio histórico; (vi) la creación de repositorios documentales y museísticos.

Por su diversidad y complejidad, estas variantes temáticas ameritan un abordaje colectivo que, basado en estudios de casos, plantee sobre ellas reflexiones teórico-metodológicas de carácter general. Existen al menos dos caminos posibles para lograrlo. El primero consiste en conformar un grupo de investigación que adopte las mismas premisas conceptuales, emplee las mismas estrategias heurísticas, taxonomice los

---

8 Véase Pierre NORA (dir.). *Les lieux de mémoire.* París: Gallimard, 1984-1992, 7 vols.

9 Véase Kerwin LEE KLEIN. «On the Emergence of Memory in Historical Discourse» en *Representations,* invierno de 2000, pp. 127–50.

10 Véase Daniel LEVY y Natan SZNAIDER. *The Holocaust and Memory in Global Age*. Filadelfia: Temple University Press, 2006.

11 Véase CENTRO DE ESTUDIOS ANDALUCES. *La recuperación de la memoria histórica. Una perspectiva transversal desde las Ciencias Sociales.* Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2007.

12 Véase los volúmenes de la serie editorial *Memorias de la Represión*, dirigida por Elizabeth Jelin y Carlos Iván Degregori, y publicada por Siglo XXI Editores. Véase, también, Francesca LESSA y Vincent DRULIOLLE (eds.). *The Memory of State Terrorism in the Southern Cone: Argentina, Chile, and Uruguay*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2011.

fenómenos que integran su objeto de estudio, descubra las relaciones que estos mantienen entre sí, y formule conclusiones. El segundo camino —el que inspira la presente obra— requiere de investigadores que ya hayan abordado aspectos específicos de la memoria histórica. Sus investigaciones, concebidas y realizadas previamente, se reúnen, posteriormente, en una publicación que las proyecta en un ámbito nuevo. Los autores no parten, entonces, de una definición unívoca y excluyente de la memoria histórica en cuanto categoría, sino que presentan sus propias definiciones y, en determinados casos, sus propios cuestionamientos. Los trabajos, por lo tanto, no taxonomizan sino que tematizan agregados fenoménicos peculiares, no para arribar a una explicación definitiva sobre ellos, sino para problematizarlos y, al mismo tiempo, historizarlos. En síntesis, la compilación resultante no produce la cartografía sistemática de un espacio de límites precisos, sino que genera un mapa conceptual que relaciona los lugares más transitados de un vasto territorio.

Con el fin de potenciar los aportes de una propuesta de esta clase, fue necesario convocar a profesionales de distintos ámbitos académicos, de varias disciplinas y de diferentes generaciones. La pertenencia de los participantes a diferentes universidades y centros de investigación, localizados en diez países y en tres continentes, garantizó que los casos analizados aportaran una amplia base empírica. Las contribuciones de representantes de media docena de disciplinas y especializaciones de las Humanidades y las Ciencias Sociales favorecieron la multiplicidad temática y la pluralidad metodológica. A su vez, la integración intergeneracional motivó el planteamiento de interrogantes y de hipótesis que enriquecieron la propuesta en su conjunto.

Al publicar estudios que se produjeron en ámbitos independientes, esta obra los relaciona en un nuevo contexto gracias a una trama organizativa que desarrolla un diálogo implícito entre todos ellos, a través de seis secciones temáticas. En esta introducción se realizará una presentación general de las secciones, y se referirá, brevemente, la contribución de cada trabajo a la discusión colectiva.

1. Memoria histórica e identidades colectivas

La sección inaugural del libro se centra en la relación entre memoria e identidad, una díada categorial tan estrechamente enlazada que solo puede descifrarse a partir de una

aproximación integral[13]. En el primer trabajo de este módulo temático, Juan Andrés Bresciano describe la influencia de las nuevas tecnologías en las formas en que la memoria histórica y las identidades colectivas se expresan en el mundo actual. Más específicamente, el autor explora la gravitación de las redes telemáticas, los registros multimediáticos y la cultura audiovisual sobre las rememoraciones colectivas del pasado, y sobre la conformación de identidades globales, regionales, nacionales, locales y familiares.

La coexistencia y superposición de múltiples identidades, en relación con memorias históricas muchas veces enfrentadas, exhiben un entramado laberíntico. Así lo demuestra el trabajo antropológico que propone Evelyne van Haeck sobre el colectivo de los dálmatas italianos. En su estudio, identidades regionales y locales entran en juego simultáneamente, en procesos en que se vindica y patrimonializa la memoria colectiva de un grupo, mientras se suceden diversas clases de disputas imperiales, nacionales e ideológicas.

Hilda Agostino también advierte sobre los intricados pliegues de la memoria histórica, al indagar sobre las huellas que deja en los espacios locales. La autora no niega las dificultades heurísticas en la reconstrucción de la memoria histórica local, sobre todo cuando la documentación archivística clásica no resulta apropiada, o directamente no existe. En respuesta a estos desafíos, valoriza el aporte de las fuentes no tradicionales, en particular, las orales. Asimismo, subraya el papel que desempeña el historiador (en relación estrecha con la comunidad a la que pertenece) para promover la creación de repositorios que preserven y sistematicen esas fuentes.

2. Memoria histórica y discursos sobre el pasado

Las narrativas existenciales que vertebran las memorias históricas y nutren las identidades colectivas se vinculan en múltiples planos con las representaciones historiográficas del pasado. De hecho, historiadores de diferentes épocas han contribuido a configurar y legitimar ciertas clases de memorias históricas. Por otra parte, la Historiografía propiamente dicha ha utilizado de manera crítica las tradiciones orales

[13] Véase Jan ASSMANN. *Collective Memory and Cultural Identity.* [En línea]. Disponible en Internet en http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/201/articles/95AssmannCollMemNGC.pdf.

que las memorias colectivas vehiculizan. Por lo tanto, aunque Historia y memoria no se confunden[14], se hallan doblemente relacionadas.

Esta doble relación se pone de manifiesto en el texto de Israel Sanmartín sobre el apocaliptismo medieval y contemporáneo. Partiendo de un mismo marco geocultural y civilizatorio —el del mundo occidental— y contrastando dos marcos epocales muy diferentes —el de la Edad Media y el de la Época Contemporánea— el autor pone en evidencia los mecanismos que enlazan la memoria histórica con la Historiografía, cuando el pasado se interpreta a la luz de las expectativas de un porvenir que se profetiza o predice. Sostiene Sanmartín que el apocaliptismo medieval y las Filosofías del fin de la historia contemporáneas aúnan espacios de experiencia y horizontes de expectativas de modos que, si bien son diferentes, presentan rasgos comunes y constantes.

Dentro del mismo marco geocultural y civilizatorio, pero abordando un objeto que involucra a la Época Moderna y a la Época Contemporánea, María Eugenia Borsani incursiona en los modos de representación de los pasados límite, en particular, los signados por diversas formas de exterminio. Utiliza, para ello, el bagaje teórico-metodológico del Giro Decolonial, con el propósito de comprobar que los genocidios modernos y los contemporáneos no constituyen desvíos o extravíos, sino que responden a una racionalidad colonizadora que trasciende a las épocas.

En el tercer trabajo de esta sección, Alfonso Pinilla constata la incidencia del poder político en la conformación de la memoria histórica sobre la transición democrática en España. Pone de manifiesto algunas de las formas de instrumentalizar esa memoria histórica, en razón de los desafíos y de los proyectos de contextos históricos siempre cambiantes. Desde su perspectiva, la gestión del pasado se convierte en una tarea que requiere la conjugación habilidosa de una serie de estrategias que estudia pormenorizadamente.

En una línea semejante, Roberto Ceamanos profundiza sobre las relaciones entre memoria histórica e Historiografía, escudriñando el pasado nacional francés, desde la Revolución hasta el más inmediato presente. Afirma que, en décadas recientes, esos vínculos se expresan mediante un triple proceso que incluye la primacía de la figura de la víctima, la interpretación del pasado de acuerdo a criterios morales del presente, y la vindicación de colectivos postergados por la Historia nacional. Reconoce, asimismo, los

[14] Véase François DOSSE. «Entre histoire et mémoire. Une Histoire sociale de la mémoire» en *Raison présente*, septiembre de 1998, p. 5-24.

riegos que este triple proceso conlleva, en lo que atañe a la fragmentación progresiva de la memoria histórica y su instrumentalización por parte del Estado y de algunos grupos memoriales.

Carlos Antonio Aguirre Rojas traza un repaso igualmente minucioso sobre memoria histórica e Historiografía en el caso mexicano. Para ello, periodiza el proceso de construcción de la memoria histórica hegemónica que se impone en México, así como sus variantes y matices. Se interesa, además, por la conformación de contramemorias populares y por el modo en que pueden contribuir al desarrollo de una Historiografía crítica.

3. Memoria histórica y representaciones artísticas

La memoria histórica no solo refleja e ilumina a los discursos históricos, filosóficos y políticos, sino que también inspira manifestaciones artísticas, literarias y musicales[15]. Por tal motivo, se inicia esta tercera sección con un análisis de Jaime Blanco sobre *Mnemosyne* (la última obra de Aby Warburg) y su significación para la Historia del Arte. Blanco conjuga la reflexión filosófica y la historiográfica para dilucidar el significado de esa obra tan peculiar. Descubre en ella una propuesta basada en el «pensamiento por imágenes y un despliegue de la memoria de las imágenes», en la que la imagen es entendida «como supervivencia, como olvidos y retornos».

En cuanto expresión de la memoria histórica, el arte se expresa en los espacios más heterogéneos, desde los edificios más emblemáticos de una ciudad hasta los cementerios. De hecho, los monumentos funerarios forman un acervo particularmente valioso, que evoca a figuras y a tiempos pretéritos. Atendiendo a este hecho, Elaine María Tonini presenta un trabajo de campo sobre el cementerio de la Santa Casa de Caridad de Bagé (Río Grande del Sur, Brasil), para evaluar la incidencia de la escultórica mortuoria en la construcción de la memoria y de las identidades colectivas. Si bien su estudio se basa en la obra de un marmolista inmigrante, revela modelos relacionales que trascienden las singularidades del caso.

El tercer ensayo de este apartado se propone una tarea de otra índole. Su autor, Mario Montalbetti, discute sobre la relación entre trauma, memoria y representación artística, a

[15] Véase Joan GIBBONS. *Contemporary Art and Memory. Images of Recollections and Remembrance.* Londres/Nueva York: I. B. Tauris, 2007.

partir de los proyectos presentados para la construcción de un *Lugar de la Memoria* en Lima. Identifica, en una primera instancia, dos formas cuestionables mediante las que el arte procura representar el trauma: la primera apunta a la cicatrización restauradora, y la segunda a la normalización discursiva, mediante un relato plástico que fije lo que sucedió y estabilice su significado. Ante estas dos formas, Montalbetti se pronuncia por una opción artística diferente, que no busca la representación de lo irrepresentable, sino que tiene como propósito «hacer olvidar que nada ocurrió».

Precisamente, la representación de lo irrepresentable (es decir, el horror que desata la violencia de una maquinaria racionalmente aplicada a la deshumanización y el exterminio) motiva el ensayo de Claudia Supelano-Gross sobre las obras escultóricas y el discurso de Doris Salcedo, artista plástica colombiana. El silencio del horror (que aunque se inspira en la violencia política de Colombia, pretende ser universal) se convierte, según Supelano-Gross, en un recurso mediante el que el arte ya no representa, sino que testimonia.

Al igual que las artes plásticas, las representaciones musicales afectan e involucran a la memoria histórica. Así lo constatan Geraldo Vinci de Moraes y Cacá Machado en un estudio panorámico de la Historia de la música popular en Brasil, en el que evalúan el impacto del registro fonográfico sobre los procesos de memorización, divulgación y reproducción de la música. Otro proceso relevante asociado a las representaciones musicales es el de la simbolización. De hecho, algunas obras pueden simbolizar una identidad colectiva, como ocurre con los himnos nacionales, en los que la memoria histórica se refleja de múltiples formas. Profundizando en este aspecto, el texto de Walter Zidarič sobre la coexistencia del himno nacional italiano (obra de Manfredo Mamelli) con otro himno no oficial (el aria «Va, pensiero» de la ópera *Nabucco* de Giuseppe Verdi) revela la dinámica de las instancias de producción, circulación, apropiación y reapropiación de ciertas piezas musicales, en contextos ideológico-identitarios cambiantes. Finalmente, el carácter político de creaciones musicales que canalizan la memoria histórica nacional se convierte en objeto de la tesis de maestría de Balca Arda, antropóloga turca que estudia la música kurda de su país. En un compendio de su tesis, Arda investiga las divisiones en el seno de la comunidad cultural kurda, entre aquellos que expresan, a través de la música, su resistencia a la asimilación turca, y entre quienes, sin renunciar a la identidad kurda, la cultivan en el seno de un Estado turco que se abre gradualmente al multiculturalismo.

4. Memoria histórica y monumentos urbanos

El vínculo entre memoria histórica y artes plásticas adquiere notoriedad ante la opinión púbica contemporánea, gracias a la creación de monumentos que vindican a colectivos victimizados y silenciados por ciertas historias oficiales[16]. Se señaló anteriormente que la evocación del Holocausto del pueblo judío, a través del rescate de los testimonios de los supervivientes y la construcción de memoriales[17], se encuentran entre aquellas manifestaciones que en los años ochenta del siglo XX conducen a la eclosión de los Estudios de la Memoria.

En un primer trabajo sobre el tema, María José Melendo se interesa por el *Monumento a los judíos asesinados en Europa,* construido en Berlín, ciudad a la que la autora define como «un palimpsesto de memorias en tensión». Su aporte pasa revista a los viejos y nuevos problemas que surgen toda vez que se evocan acontecimientos límite: la plasmación de lo irrepresentable (tema ya aludido en artículos de las secciones previas), las estéticas de los «monumentos antimonumentales» (tendencia reciente), y las memorias superpuestas y contrapuestas, que nunca agotan la vastedad del evento traumático.

En un segundo ensayo, Pablo Pallas analiza el *Memorial al Holocausto del Pueblo Judío*, erigido en la ciudad de Montevideo. Desde una perspectiva interdisciplinaria, en la que prevalece la semiología urbana, el autor presenta a este monumento como una textualización del dolor, y escudriña todas sus connotaciones materiales y simbólicas. En la capital uruguaya, además del Memorial al Holocausto, se emplaza un monolito que vincula genocidio, memoria histórica y minorías sexuales, ya que recuerda a los gays y lesbianas que fueron víctimas de exterminio. Paulo Ravecca y Diego Sempol consideran las implicancias del contexto de producción del monolito, las vindicaciones que lo inspiran, las estéticas que refleja, los debates ideológicos que suscita, y las apropiaciones que motiva.

Completa esta sección un estudio de Luciano Alonso sobre las discusiones acerca de las formas de recordar a las víctimas del Terror de Estado en Argentina. Alonso pondera los planteos procedentes de las organizaciones de derechos humanos, refractarios, en general, a las monumentalizaciones propuestas por el Estado. Considera, asimismo, las

[16] Véase Elizabeth JELIN y Victoria LANGLAND (eds.). *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid/Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003.

[17] Véase James E. YOUNG. «The Texture of Memory. Holocaust Memorials in History» en Astrid ERLL y Ansgar NÜNNING (eds.), op. cit., pp. 357-366.

implicancias de algunas intervenciones estatales que apuntan a una controversial «normalización monumental». Presenta, finalmente, una relación pormenorizada de ciertas clases de contramonumentalidad y de monumentalidad alternativa, como expresiones singulares de la memoria histórica.

5. Memoria histórica y patrimonio cultural

Los Estudios Patrimoniales, en cuanto campo disciplinario en creciente expansión, investigan las representaciones, las interpretaciones y las valoraciones que las sociedades hacen de los legados tangibles e intangibles que reciben de sus múltiples pasados. La historicidad de los procesos de valoración, devaluación y revaloración no resulta ajena a las dinámicas de las memorias históricas involucradas[18].

Prueba de ello lo brinda el trabajo de Beatrice Borghi y Ronaldo Dondarini, que evalúa las actividades impulsadas por el Laboratorio Multidisciplinario de Investigación Histórica de Bolonia, en colaboración con organismos culturales de dicha ciudad y de la provincia homónima. Unidas en red, estas entidades propugnan una educación para el patrimonio que tiene como resultado un aprendizaje activo de la Historia, basado en la toma de conciencia y en la incorporación crítica de las herencias y experiencias recibidas.

Le sigue a este texto un ensayo de carácter teórico, pero con sólido fundamento empírico. Su autora, Márcia Chuva, problematiza la relación entre patrimonio y memoria histórica, con respecto al tema de la autenticidad. A partir del estudio de las prácticas de restauración y preservación del patrimonio cultural en Brasil, deconstruye e historiza la noción misma de autenticidad. Para ello, pone de manifiesto los complejos procesos mediante los que se negocian y consensan el significado de los bienes materiales y simbólicos.

Estos contextos y dinámicas que gravitan en la permanente redefinición de lo que es valioso y «auténtico» en términos patrimoniales, se relevan detalladamente en un estudio de caso de Luis Fernando Beneduzi sobre los *Caminhos de Pedra*, ruta turística que ilustra la presencia de la inmigración italiana en un área específica de Río Grande del Sur. Beneduzi descubre los propósitos que subyacen a la creación de la ruta, desde

---

18 Véase Helmut K. ANHEIR y Yudhishthir RAJ ISAR (eds.). *Heritage, Memory and Identity*. Londres/ Thousand Oaks/Nueva Delhi/Singapur: Sage, 2011.

los ideológicos hasta los comerciales, y trae a luz los mecanismos de simulación —cuando no de invención— de un pasado que al presentificarse se transforma en espectáculo.

Fruto de demandas sociales muy diferentes a las anteriores, surge el último caso que se analiza en esta sección: la patrimonialización de la actividad minera de la ciudad de Lota, en Chile. Cristina Moyano caracteriza el *circuito cultural* creado en torno al espacio carbonífero de esa localidad, como una construcción de memoria que hace visible disputas públicas por «las formas del recuerdo y los usos del pasado en un presente complejo». Con motivo de una crisis —la de la actividad extractiva de la zona, plasmada en el cierre de sus minas— se implementa, como respuesta, una ruta turística destinada a exhibir los lugares de memoria por su atractivo histórico. De este modo, con fines económicos, se patrimonializa la infraestructura de una actividad productiva extinta, y se monumentaliza al minero, su protagonista histórico.

6. Memoria histórica y repositorios institucionales

A pesar de que en algunos ámbitos de divulgación se presentan como equivalentes, memoria histórica y registros documentales pertenecen a campos fenoménicos distintos. Los testimonios —intencionales o involuntarios— sobre hechos del pasado alimentan la memoria histórica, pero esta no se reduce a ellos[19]. Tampoco se reduce a la acumulación de fuentes archivísticas o museísticas, preservadas en repositorios especializados, porque los vestigios del ayer de por sí no generan un relato que explique el pasado. Son precisamente los discursos sobre el pasado los que establecen criterios de organización, edición y exhibición de documentación archivística, y pautas para establecer guiones museísticos que definen el sentido y el propósito de los objetos expuestos al público[20].

La relación entre preservación documental y el diseño de exposiciones que reflejan una memoria histórica colectiva, surge, de manera explícita, en el ensayo de Rejane Silva y Leonor Schwartsman sobre el Archivo y el Memorial de Río Grande del Sur. Las autoras postulan que las muestras temáticas —punto de conexión entre el Memorial y el Archivo— se convierten en la interfaz entre el depósito de registros y la construcción

---

[19] Véase François HARTOG. *Le témoin et l'historien.* [En línea]. Disponible en Internet en http://www.oslo2000.uio.no/program/papers/m3a/m3a-hartog.pdf.

[20] Véase Aleida ASSMANN. «Canon and Archive» en Astrid ERLL y Ansgar NÜNNING (eds.), op. cit., pp. 109-118.

memorias históricas específicas, transmitidas desde un ámbito institucional, en el que prevalecen investigadores.

Las exhibiciones temáticas pensadas para un amplio público constituyen, en el caso de los museos, un componente esencial. En los últimos dos siglos, los museos históricos y artísticos han gravitado sustancialmente en la construcción de una memoria histórica nacional, impulsada por el Estado y por diversos grupos e instituciones socioeconómicos y socioculturales. En la propia estructura de los acervos museísticos y en los diseños de los guiones museográficos, se leen con claridad múltiples relatos identitarios. Leonardo Simonetta y Horacio Zapata desentrañan algunos de ellos, vinculando la memoria histórica nacional con la local, en su estudio sobre dos centros emblemáticos de la ciudad de Rosario: el Museo Histórico Provincial Dr. Julio Marc y el Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez.

La museologización normalizadora de la memoria, promovida y llevada a cabo por iniciativa estatal, no solo afecta a los museos tradicionales. El trabajo de Javier Puente-Valdivia sobre el proyecto de un *Lugar de la Memoria* en Lima —ya referido en el ensayo de Mario Montalbetti— devela el modo en que una nueva memoria oficial incorpora componentes del discurso contrahegemónico, solo para neutralizarlos.

Frente a los casos anteriores, que tienden a la imposición de una memoria hegemónica, o a la desactivación de las memorias contestatarias mediante su incorporación selectiva en iniciativas normalizadoras, se plantean otros casos en que proyectos procedentes del ámbito académico y de la sociedad civil generan repositorios que canalizan las memorias históricas, sin pretender esencializarlas ni domesticarlas. Tal es el caso del Museo Etnográfico de Colonia Maciel, en el municipio de Pelotas, promovido por el Laboratorio de Enseñanza e Investigación en Antropología y Arqueología, con el apoyo del Instituto de Ciencias Humanas de la Universidad Federal de Pelotas. Este museo —que Fábio Cerqueira Vergara, Luciana da Silva Peixoto y Cristiano Gegrke estudian con detalle— responde a una investigación científico-social que contribuye a autenticar la tradición en que reposa la memoria histórica de los italodescendientes del lugar. No se estructura, por lo tanto, como un museo de identidad, en el que se esencializa una comunidad y se oficializa un relato, sino que se define como un repositorio que, a partir de los vestigios del pasado, testimonia la complejidad y la riqueza de un colectivo.

El surgimiento de museos que no reproducen modelos normalizadores y esencializantes motiva un nuevo aporte de Simonetta y Zapata sobre dos iniciativas exitosas desarrolladas en Rosario: el Museo de la Ciudad y el Museo Itinerante del Barrio de la Refinería. El primero contribuye al relato de historias desde abajo, en el que confluyen

memorias urbanas sobre aspectos variados de la vida cotidiana. El segundo se presenta como un verdadero museo destinado al barrio, que conjuga armoniosamente memoria popular e identidad vecinal.

Finalmente, Juan Albarrán explora las relaciones entre memoria histórica, desmemoria y presentismo a ultranza, a partir del estudio comparativo del Palais de Tokyo, en la ciudad de París, y el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla-León. Ejemplos ambos —desde su perspectiva— del paradigma del museo relacional, plantean un desafío en la medida que pueden contribuir a «una especie de proceso domesticador del malestar social», de modo que «[…] la producción de espacios de sociabilidad desde lo estético-artístico quede reducida a unos ámbitos institucionales en los que resulta difícil saber dónde termina la experimentación formal y dónde empieza el mero esparcimiento».

En síntesis, los textos que recopilan las seis secciones de este libro perfilan algunas de las aristas más notables del complejo poliedro de la memoria histórica. No tienen como propósito ofrecer una visión exhaustiva, ni siquiera una tematización sistemática de un objeto que dista mucho de generar interpretaciones consensuales. Posiblemente, el lector discrepe con los supuestos teóricos de algunos autores, o con los enfoques metodológicos que adoptan otros. Aun así, los tópicos que se definen, los problemas que se plantean y los desafíos que se reconocen, contribuyen a alimentar la reflexión crítica sobre un campo de estudio interdisciplinario de notoria actualidad.

Juan Andrés Bresciano

…………

Nota del compilador

En razón del carácter polisémico del vocablo *historia*, se adoptará un critierio tipográfico tradicional para para diferenciar las variantes semánticas mencionadas en cada capítulo. Según este criterio:

(i) *Historia* (con la letra inicial en mayúscula) se utilizará para referir a: (a) las Ciencias Históricas en su conjunto; (b) alguna especialización disciplinaria dentro de ellas (Historia del Arte, Historia de la Filosofía, etc.); (c) la producción historiográfica sobre un objeto en particular (Historia de México, Historia de la Edad Media, etc.)

(ii) *historia* (con la letra inicial en minúscula) se empleará para aludir a: (a) los acontecimientos humanos del pasado en general (como acontece en la expresión Filosofía de la historia); (b) los eventos del paasado relacionados con un objeto en particular (la historia de México, la historia de la Edad Media, etc.)

De este modo, en una misma oración podrán alternar *Historia* e *historia,* sin que por ello se incurra en ninguna incoherencia tipográfica.

I. MEMORIA HISTÓRICA E IDENTIDADES COLECTIVAS

Procesos de globalización, espacios virtuales y memoria histórica. La incidencia de las nuevas tecnologías en la (de)construcción de identidades

Juan Andrés Bresciano
Universidad de la República

1. Introducción

El término *globalización* comenzó a divulgarse a principios de la década del noventa del pasado siglo, aunque su uso reconoce algunos antecedentes en la década previa. Incorporado en el vocabulario sociológico a partir de una obra pionera de Ronald Robertson[21], ha adquirido, desde entonces, una multiplicidad de significados en ámbitos académicos, políticos e ideológicos. Otros términos relacionados y contrapuestos surgieron posteriormente, entre ellos, *mundialización* y *altermundismo,* cuyas implicaciones han dado origen a diversos debates[22]. En el presente trabajo se optó por utilizar el vocablo globalización —aunque no resulte el más apropiado para el idioma español— a fin de referir los procesos de interdependencia e integración, a escala planetaria, que afectan a los Estados, los mercados, las sociedades y las culturas, como resultado de un desarrollo tecnológico que genera una conectividad sin precedentes[23].
Según Diane Crane[24], los procesos de globalización pueden conceptualizarse a partir de cuatro modelos teóricos contrapuestos. El primero enfatiza el imperialismo político, económico y cultural, y las profundas desigualdades que prevalecen en la sociedad mundial. El segundo le otorga un papel preponderante a la dinámica tecnológica de los flujos y de las redes que diversifican los nexos entre las comunidades históricas, al

---

[21] Roland ROBERTSON. *Globalization. Social Theory and Global Culture*. Londres: Sage Publications, 1992.

[22] Véase Israel SANMARTÍN. *Entre dos siglos. Globalización y pensamiento único*. Madrid: Akal, 2007.

[23] Véase Richard SENNET. *The Culture of the New Capitalism*. Yale: Yale University Press, 2006, cap. 3.

[24] Diane CRANE. «Culture and Globalization: Theoretical Models and Emerging Trends» en Diane CRANE, N. KAWASHIMA y Ken'ichi KAWASAKI (eds.). *Global Culture: Media Arts Policy and Globalization*. Nueva York: Routledge, 2002, pp. 1–26.

tiempo que contribuyen a la desterritorialización de algunas formas de interacción social. El tercer modelo le otorga protagonismo a los públicos globales, entendidos no solo como consumidores de contenidos impuestos desde los grandes centros, sino como productores activos de ellos. El cuarto y último modelo destaca la gravitación que continúan ejerciendo los Estados en los procesos mundiales, así como los actores sociopolíticos en general.

Teniendo presente estos cuatro modelos, Anna Reading sugiere que, en el contexto actual, las memorias históricas y las identidades colectivas coexisten en múltiples escalas, y que entre ellas se tienden redes que las integran de un modo absolutamente original. Sostiene, además, que los sujetos históricos, individualmente considerados, cumplen una función primordial en el despliegue de esas redes, en detrimento de las instituciones políticas y sociales tradicionales[25]. Los planteos recientes de esta autora profundizan el concepto de *sociedad red*, enunciado teóricamente por Jan van Dijk[26] y sistematizado y divulgado por Manuel Castells[27]. En las obras de estos autores, las redes se presentan como flujos entre nodos que se organizan espontáneamente y que se reconfiguran permanentemente, en ausencia de un centro que los estructure. Afirma Castells que, como resultado de la revolución digital, las relaciones de producción, las relaciones de experiencia y las relaciones de poder resultan afectadas por las redes de información, ya que estas últimas proyectan a las anteriores sus propiedades y dinámicas.

Sobre la base de los aportes referidos, podría concluirse que la superposición de múltiples memorias e identidades, así como la preponderancia creciente de los individuos en su conformación y proyección, responden (en parte y solo en parte) a innovaciones tecnológicas que revolucionan los modos en los que los eventos cotidianos se representan, se almacenan y se difunden. Partiendo de ese supuesto, este trabajo se plantea el cumplimiento de tres objetivos básicos:

(i) Describir las formas en que las nuevas tecnologías influyen en los procesos de construcción de las memorias históricas.

---

25 Anna READING. «Six Dynamics of the Globital Memory Field» en Motti NEIGER, Oren MEYERS y Eyal ZANDBERG (eds.). *On Media Memory. Collective Memory in a New Media Age*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2011, p. 244.

26 Véase Jan VAN DIJK. *The Network Society: Social Aspects of New Media. De netwerkmaastchappij.* Houten: Bohn Staflen Van Loghum, 1991.

27 Véase Manuel CASTELLS. *La Era de la Información. Economía, sociedad y cultura.* Madrid: Alianza Editorial, 1996, vol. I; «Informationalism, Networks, and the Network Society: A Theoretical Blueprint» en Manuel CASTELLS (ed.). *The Network Society: A Cross-Cultural Perspective.* Northampton: Edward Elgar, 2004.

(ii) Analizar las transformaciones que experimentan las configuraciones identitarias basadas en dichas memorias, como resultado de los procesos de globalización.

(iii) Dilucidar las especificidades de las escalas y los espacios en que memorias e identidades se transforman, en la sociedad de la información y del conocimiento.

Para cumplir con tales objetivos, se desarrolló un estudio articulado en tres etapas. En la primera, se relevó la producción científico-social reciente sobre el tema. En la segunda, se efectuó una selección de aquellas publicaciones que formulan caracterizaciones generalizadoras, basadas en un amplio espectro de evidencias empíricas. En la tercera y última etapa, se elaboró, a partir de esas generalizaciones, una sistematización teórica que incluye referencias a fuentes primarias y a estudios de casos. El texto resultante aquí presentado se inicia con una discusión conceptual sobre las relaciones entre memoria, identidad y narraciones históricas, a fin de contextualizar el análisis. En las secciones centrales del artículo se caracterizan e ilustran —a partir de algunos ejemplos emblemáticos— los modos en que las nuevas tecnologías inciden en la conformación, proyección y cuestionamientos de seis clases de memorias e identidades: las globales, las regionales, las nacionales, las comunitarias, las familiares y las individuales. Por último, se formula una serie de conclusiones que surgen de la comparación de las seis variantes anteriores.

2. Memoria, identidad y narración

Estas tres categorías cardinales involucran una diversidad de fenómenos psicológicos, sociales e históricos que conviene referir, aunque sea en términos generales. Para ello es preciso determinar la naturaleza de la memoria histórica, y su gravitación en la génesis de las identidades colectivas, así como el papel que desempeñan las narrativas en la estructuración de la memoria histórica y en la construcción identitaria.

2.1. Memoria e identidad individual

La memoria constituye un proceso psíquico individual; no existe memoria colectiva, sino en un sentido figurado. Ahora bien: el ser humano, en cuanto entidad biopsíquica,

desarrolla procesos cognitivos en los que manifiesta su naturaleza social, desde el lenguaje en que se comunica hasta la visión del mundo que da sentido a su vida. La memoria no constituye una excepción, ya que si bien opera a partir de mecanismos biológicos, sus contenidos surgen y adquieren sentido gracias a experiencias resultantes de toda clase de interacciones sociales[28]. Esos mecanismos obedecen a operaciones claramente diferenciadas:

(i) Un estímulo externo (o interno) que irrumpe en el espacio perceptual, se presenta como un agregado de sensaciones que el lenguaje organiza, otorgándoles un significado.

(ii) En la medida en que ello ocurre, ese agregado se convierte en una vivencia, cuya relevancia estará dada por su impacto emotivo.

(iii) La vivencia subsiste en el aparato psíquico como huella mnémica, a través de un complejo proceso de codificación bioquímica.

(iv) Asociada con otras, esta huella se conserva más allá del momento en que se produce, aunque puede sufrir modificaciones con el transcurso del tiempo.

(v) La huella emerge ocasionalmente en el plano consciente, transformándose en recuerdo. Esta irrupción puede ser voluntaria (el sujeto desea recordar algo) o totalmente involuntaria (el recuerdo surge espontáneamente).

Cada una de estas instancias responde a un tiempo distinto y sobre todas ellas gravitan múltiples factores, de modo tal que la memoria individual resulta de una dialéctica incesante entre recuerdo y olvido[29].

¿Qué relaciones mantiene esa dialéctica con el proceso de construcción de identidad? Para responder a esta interrogante es preciso determinar qué se entiende por identidad. Erik Erikson la define como una configuración evolutiva que gradualmente integra atributos constitutivos, capacidades favorecidas, defensas efectivas, sublimaciones exitosas y roles consistentes[30]. Desde su perspectiva, la identidad supone un proceso de

---

[28] Véase José María RUIZ-VARGAS. *Memoria y olvido: Perspectivas, evolucionista, cognitiva y neurocognitiva*. Madrid: Trotta, 2002.

[29] José María RUIZ-VARGAS. «¿De qué hablamos cuando hablamos de "memoria histórica"? Reflexiones desde la Psicología cognitiva» en *Entelequia. Revista Interdisciplinar.* Monográfico, n° 7, septiembre de 2008, p. 59 y ss.

[30] Erik H. ERIKSON. *Identity and the Life Cycle.* Nueva York: International University Press, 1959, p. 16.

construcción permanente, en el que las predisposiciones innatas y las habilidades adquiridas se despliegan en razón de los desafíos que plantea la vida social.

Esos desafíos varían según las épocas y las sociedades, las comunidades culturales y las estructuras familiares que se consideren. Lo mismo sucede con los componentes primarios que, en el plano colectivo, definen a las identidades individuales. Así, por ejemplo, la asignación de un nombre, de una filiación, de un lugar y de una fecha de nacimiento, requiere de formas de organización social que resultan tan convencionales y cambiantes como cualquier creación humana. A esos componentes primarios se suman otros por adscripción y obtención: pertenencia a una nación, a una clase social, a un grupo étnico, a una categoría socioprofesional o a una comunidad religiosa. No pueden ignorarse, por otra parte, el conjunto de tareas, funciones y objetivos que se corresponde con cada etapa de la existencia, ya que aportan vivencias singulares que dan forma y contenidos a los relatos autobiográficos[31].

Precisamente, como fruto de la recordación de algunas de esas vivencias y del olvido generalizado de las restantes, el sujeto histórico estructura su identidad personal[32]. Y lo hace a partir de una trama que se construye y reconstruye incesantemente, dado que ciertas experiencias críticas conducen a replantear, periódicamente, el sentido las cosas. Por ello, la narración autobiográfica cumple, según José María Ruiz Vargas, tres cometidos fundamentales: (i) el sujeto se comprende a sí mismo; (ii) el sujeto motiva la empatía de quien escucha su narración, al comunicarla; (iii) el sujeto planifica su futuro, al clarificar el sentido de su pasado y de su presente[33]. De este modo, memoria e identidad se nutren de un diálogo permanente entre las experiencias pasadas, las vivencias presentes y las expectativas futuras, que conduce a sucesivas reescrituras del relato vital.

2.2. Memorias e identidades colectivas

La incorporación de las representaciones históricas en la memoria individual y la articulación de los relatos identitarios colectivos con los personales varían con cada sujeto. Lo que no varía es la propia existencia de un vínculo dinámico entre memoria de

---

[31] Véase William BLOOM. *Personal Identity, National Identity and International Relations*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

[32] Véase Marc AUGÉ. *Les formes de l'oubli*. París: Editions Payot, 1998.

[33] José María RUIZ-VARGAS, op. cit., p. 65.

las vivencias habidas y memorización de las representaciones de un pasado no vivido[34]. Ese vínculo dinámico ha sido abordado desde perspectivas múltiples en el campo científico-social. Una de ellas se basa en la noción de memoria colectiva. Esta noción —que ya se empleaba a fines del siglo XIX— se incorpora a la producción académica en dos obras pioneras de Maurice Halbawchs: *Los marcos sociales de la memoria* y *La memoria colectiva*[35]. En la última de ellas sostiene que todo recuerdo se encuentra estructurado por identidades de grupos, y todos los recuerdos, aunque parezcan individuales, responden a un medio social específico. Algunos autores, como Frederic C. Bartlett, rechazan tales ideas, ya que consideran que no es posible hablar de la memoria de un grupo, sino de la memoria en un grupo[36]. Otros autores, como James Fentress y Chris Whickman, proponen sustituirla por la noción de memoria social, que ya no se entiende como la memoria de un colectivo, sino como las determinaciones sociales del acto individual de recordar[37]. Finalmente, hay quienes cuestionan la unicidad de la memoria colectiva, e introducen una variedad de categorías que parecen diluirla: memoria oficial, memoria pública, memoria popular, memoria local, memoria familiar, etc. Como resultado de estas disquisiciones, parecería existir, actualmente, un consenso académico respecto a que no puede hablarse de la memoria colectiva sino en sentido figurado, y que es a través de las narrativas de ciertos actores históricos que los recuerdos y las representaciones individuales se hacen sociales.

Estas apreciaciones se aplican muy especialmente a la categoría *memoria histórica*. Sin lugar a dudas, la expresión no es más que una metáfora, puesto que no tiene sentido hablar de una memoria histórica, contrapuesta a la memoria individual, sino de una *memoria de la historia*, como bien señala José María Ruiz-Vargas[38]. Por ello, deben diferenciarse los recuerdos personales de hechos históricos presenciados (la «historia vivida») de las representaciones construidas por terceros con respecto a hechos históricos que el sujeto jamás vivenció, pero que incorpora a su memoria (la «historia transmitida» o «historia aprendida»). Mientras que los recuerdos integran la memoria

---

[34] Vincent de GAULEJAC y Haydeé SILVA. «Memoria e historicidad» en *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 64, n° 2, abril-junio de 2002, p. 32.

[35] Maurice HALBAWCHS. *Les cadres sociaux de la mémoire*. París: Félix Alcan, 1925; *La mémoire collective*. París: Presses Universitaires de France, 1950.

[36] Véase Frederic C. BARTLETT. *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1932.

[37] Véase James FENTRESS y Chris WHICKMAN. *Social Memory*. Oxford: Blackwell, 1992.

[38] José María RUIZ-VARGAS, op. cit., p. 72.

episódica personal, las representaciones mencionadas se convierten en contenidos de la memoria semántica[39]. La memoria de la historia debe entenderse, entonces, como la memorización de representaciones creadas por determinados actores con respecto a aquellos eventos pasados (e inclusive presentes) que el sujeto que memoriza no presenció.

En términos generales, esa «memoria» tiende a organizarse a partir de relatos que relacionan al individuo con distintos grupos sociales, en razón del período histórico que se considere[40]. Tales relatos —formulados por políticos, intelectuales, filósofos y también algunos historiadores— no se confunden con el discurso historiográfico académico, aunque se vinculan con él, como bien señala la producción bibliográfica que existe al respecto[41]. Para clarificar este punto, resulta útil la clasificación que propone Margaret R. Sommers con respecto a los relatos sociales. Esta autora diferencia cuatro: (i) las narrativas ontológicas, mediante las que los actores otorgan un sentido y un propósito a su existencia[42]; (ii) las narrativas públicas, gracias a las que los grupos y las instituciones explican su origen y definen metas colectivas[43]; (iii) las metanarrativas, que ofrecen una explicación omnicomprensiva de la dinámica histórica[44]; (iv) las narrativas conceptuales, que son el fundamento de los modelos teórico-metodológicos utilizados para explicar la vida humana en sociedad[45]. Las últimas dos modalidades se vinculan directamente con la producción discursiva académica, mientras que las primeras lo hacen con la producción discursiva socioideológica. Si bien todas se encuentran interrelacionadas, cada una responde a fines diferentes y se rige por reglas distintas que la validan.

---

39 Para una definición de los conceptos de *memoria episódica* y de *memoria semántica*, véase José María RUIZ-VARGAS, op. cit., p. 71.

40 Véase Margaret R. SOMMERS. «The Narrative Constitution of Identity. A Relational Approach» en *Theory and Society*, vol. 23, 1994, pp. 605-649.

41 Véase Paul RICŒUR. *La mémoire, l'histoire et l'oublie*. París: Seuil, 2000.

42 Ibídem, p. 618.

43 Ibídem, p. 619.

44 Ibídem.

45 Ibídem, p. 620.

2.3. Narrativas identitarias: características estructurales y variaciones históricas

Los relatos que organizan la *memoria de la historia* suelen obedecer a una visión selectiva e intencional, elaborada por algunos agentes históricos. Se trata, en la mayor parte de los casos, de narrativas ontológicas y de narrativas públicas. Por su propia naturaleza, ambas tienden hacia la esencialización acrítica de los colectivos a los que refieren. Sin embargo, existen variantes significativas en las configuraciones que adoptan, en razón del grado de desarrollo tecnológico, económico y cultural de la sociedad que produce dichos relatos.

En las comunidades ágrafas, esas narrativas se organizan en corpus orales y se transmiten generacionalmente por sujetos que se dedican a memorizarlas[46]. En las primeras civilizaciones se consignan mediante la escritura —utilizada solo por una élite— y se preservan en registros almacenados en los primeros archivos. Complementa este proceso, la construcción de monumentos que narran los mitos fundacionales, a través de un lenguaje plástico y visual[47]. En las civilizaciones clásicas, con la ampliación del acceso a la escritura, una pluralidad de actores genera narrativas identitarias, en muchas ocasiones contrapuestas y divergentes[48].

En las sociedades modernas, la invención de la imprenta y la progresiva alfabetización de la población modifican las condiciones en que se divulgan y asimilan los relatos creados por el poder o por quienes los cuestionan. El equilibrio que anteriormente existía entre transmisión oral y escrita de las representaciones históricas se transforma irreversiblemente. Por otra parte, el caudal de información transmitida se amplía de manera sustancial, al tiempo que las exigencias de memorización se reducen, ya que la reproducción masiva de textos relativiza el peso de la tradición oral y posibilita una externalización de la memoria individual que antes se dificultaba notoriamente. A ello se suma el esfuerzo por centralizar, sistematizar y multiplicar el acceso al saber, asociado al enciclopedismo y a la consolidación de una sociedad lectora ávida por adquirir una amplia cultura letrada. Las representaciones iconográficas que exaltan la vida cortesana y aristocrática y la prosperidad de una burguesía naciente constituyen un complemento visual que se agrega a las narraciones orales y escritas sobre el sentido del pasado[49].

---

[46] Véase André LEROI-GOURHAN. *Le geste et la parole*. París: Albin Michel, 1964-1965.

[47] Véase Jacques LE GOFF. *Histoire et mémoire*. París: Gallimard, 1988.

[48] Ibídem.

[49] Peter BURKE. *A Social History of Knowledge.* Cambridge: Polity Press, 2000-2012, 2 vols.; Assay BRIGGS y Peter BURKE. *A Social History of Media. From Gutenberg to Internet*. Cambridge: Polity Press, 2009.

En las sociedades contemporáneas se suman nuevas formas de registro (fotográfico, sonoro y audiovisual) que diversifican el espectro tipológico. Asimismo, la posibilidad de aprehender un evento (mediante el almacenamiento de las imágenes que lo captan) o un discurso (mediante la preservación de la palabra hablada) crea la ilusión de preservar el pasado sin mediaciones. Finalmente, la aparición de nuevos espacios que conservan los registros históricos (bibliotecas públicas, archivos estatales, museos nacionales), así como de nuevas estructuras destinadas a transmitir relatos identitarios (en particular, las instituciones educativas y los medios masivos de comunicación) sientan las bases para que, desde los Estados, se construyan memorias históricas nacionales, superpuestas a las memorias de familia, de clase social o de grupo étnico[50].

En las últimas décadas, estas narrativas identitarias sufren modificaciones estructurales, dado que las tecnologías de la información y de la comunicación en espacios globales alteran la mecánica y la dinámica del registro de eventos de significación colectiva:

(i) La capacidad de producir, difundir y utilizar representaciones de sucesos que se convierten en contenidos de la memoria histórica, se hace extensiva a toda clase de actores sociales[51].

(ii) Las representaciones circulan con una velocidad que combina la inmediatez con la que los dispositivos móviles permiten fotografiar o grabar un hecho, con la fluidez de la divulgación de esos registros por las redes telemáticas. De hecho, el tiempo que transcurre entre la realización de un evento y su publicitación a escala planetaria, puede reducirse a unos pocos minutos.

(iii) La celeridad de las redes vincula sincrónicamente los espacios de producción y de consumos de los propios registros, a lo largo y ancho el mundo[52].

(iv) Esa sincronía desterritorializa contenidos cuando difunde los registros que los transmiten, y los reterritorializa, cuando los usuarios se apropian de ellos para emplearlos con los fines más diversos[53].

(v) Los registros adquieren, por lo tanto, los sentidos más variados, en función de los usos que se le otorgan, y de las relaciones que tanto

---

[50] Véase Marshall POE. *A History of Communications. Media and Society from the Evolution of Speech to Internet.* Nueva York: Cambridge University Press, 2010, capítulo 5.

[51] Anna READING, op. cit., p. 248.

[52] Ibídem.

[53] Ibídem, p. 249

> individuos como grupos generan entre esos registros y otros preexistentes, con mediación de controles de alguna índole o sin ellos[54].

Es preciso determinar, entonces, los efectos que tienen sobre las memorias e identidades colectivas estos flujos globales de registros y de representaciones del acontecer.

3. Memorias e identidades globales: confluencias asimétricas

Existen memorias que desde muy temprano se imponen sobre los sujetos históricos del mundo actual, en buena medida, porque las identidades que contribuyen a crear gozan de un sólido respaldo consuetudinario, institucional o jurídico. Las memorias históricas familiares y las memorias históricas nacionales parecerían corresponder a esta categoría. En términos generales, el hombre occidental contemporáneo integra una familia, que le concede el apellido que utiliza, y pertenece a un Estado que le otorga la nacionalidad. No puede afirmarse que exista, en comparación, una tradición consuetudinaria o un marco institucional y legal que respalde la adopción de identidades globales y la transmisión de memorias históricas asociadas. Sin embargo, algunas formas de identidad global comienzan a perfilarse paulatinamente[55].

En esta sección se explorarán tres de esas formas. La primera de ellas, asociada a ciertas tradiciones de siglos procedentes, concibe a la cultura global como un coro polifónico de naciones, en el que cada voz contribuye de modo único al conjunto. La segunda modalidad, siguiendo el símil musical, contrapone a ese coro algunas voces que prevalecen sobre las restantes y definen una línea melódica que prevalece. La tercera variante podría entenderse como una monodia que solo algunos componen y que el resto repite mecánicamente.

Ejemplos de la primera modalidad abundan en la red mundial. A modo ilustrativo podría citarse *Memory of the World*[56], sitio web de la UNESCO basado en la idea de que una selección representativa del patrimonio documental mundial debe encontrarse disponible en línea, de manera permanente, para todos los ciudadanos del planeta. Para ello, este sitio se plantea la tarea de contribuir a la digitalización y catalogación

---

54 Ibídem.

55 Véase Margaret WETHERELL (ed.). *Identity in the 21st Century. New Trends in Changing Times.* Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009.

56 *Memory of the World.* [En línea]. Disponible en Internet en http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/flagship-project-activities/ memory-of-the-world /homepage/.

electrónica de tal patrimonio, así como su difusión mediante Internet, respetando siempre las limitaciones legales que los países imponen. De este modo, *Memory of the World* pretende estimular el desarrollo de una conciencia mundial sobre la importancia de las fuentes que narran e ilustran la Historia universal, y que reafirman una común identidad humana, nutrida por los aportes de decenas de civilizaciones y de cientos de culturas. La propuesta refleja el viejo ideal del nacimiento de una cultura mundial cosmopolita que incorpora las fragmentarias y contradictorias identidades locales, consideradas todas como igualmente relevantes. Sin embargo, la selección que se efectúa para conformar el patrimonio histórico mundial responde a los criterios que nacen de las memorias históricas nacionales actuales, ya que son los Estados y los archivos nacionales los custodios de una parte sustancial del legado documental.

Esta concepción tradicional de que la unidad es la mera suma de las partes y de que todas ellas tienen un peso equivalente en el conjunto se halla presente en otra iniciativa que recibe el nombre de *Global Memory Net* [57]. Surgida de un proyecto del Profesor Ching-chih Chen del Simmons College de Boston, se plasma en un portal que constituye una ventana a la diversidad cultural y civilizatoria del pasado y del presente. La primera sección del portal despliega fuentes históricas organizadas por colecciones temáticas; la segunda sección ofrece información listada por países; mientras que la tercera proporciona una línea de tiempo que estructura cronológicamente toda la información anterior. La última sección brinda una selección iconográfica mediante un mural interactivo.

Aunque lleva a cabo una encomiable tarea de preservación y divulgación del patrimonio documental mundial, este sitio adolece de las mismas limitaciones que el portal de la UNESCO: si bien relaciona fuentes históricas con memoria colectiva, no hace más que reducir la segunda a la primera, suponiendo que un relato identitario puede surgir de la suma de registros históricos, y que una memoria global resulta de integrar memorias nacionales y regionales, de manera armónica y equitativa.

A esta visión que entiende la identidad global como un coro polifónico de naciones, en que todas las voces contribuyen de igual modo a una armonía universal, se contrapone otra en la que solo algunas voces dialogan con el coro. Un equipo del Instituto de Historia de Ciencias de la Cultura de la Universidad de Leipzig realizó un trabajo de

[57] *Global Memory Net*. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.memorynet.org/about/.

campo que parece ilustrar los modos en que se manifiesta esa segunda concepción[58]. En el 2005, los investigadores participantes llevaron a cabo una encuesta que obtuvo 5500 respuestas de residentes de 116 países. A cada encuestado se le preguntó por el acontecimiento mundialmente más relevante desde el año 2000, y por los tres hechos históricos más significativos de los últimos cien años[59]. Los resultados obtenidos reafirman la existencia de una verdadera memoria histórica global, que difiere de aquella a la que aspiran desarrollar instituciones como la UNESCO:

(i) La mayoría de los encuestados refirió en sus respuestas acontecimientos que no tuvieron lugar en sus países respectivos.

(ii) Los respondientes más jóvenes evidenciaron una percepción mucho más global de los eventos históricos en las opciones que eligieron.

(iii) Sus respuestas solían mencionar hechos asociados a las principales potencias políticas y económicas del mundo, con alusiones directas a la historia europea y norteamericana.

(iv) Las regiones periféricas, en particular África y América Latina, rara vez figuraban en las respuestas, excepto si se trataba de eventos que involucraban directamente a alguna de las potencias centrales (como la crisis de misiles de Cuba).

(v) Los acontecimientos aludidos solían vincularse con diferentes formas de la violencia política (guerras mundiales, revoluciones, ataques terroristas).

Los autores concluyen que si bien las memorias históricas nacionales continúan gravitando, coexisten con una verdadera memoria histórica global, que relaciona acontecimientos sucedidos en otras sociedades con los que ocurren en la propia sociedad de pertenencia. Al hacerlo, reproducen las asimetrías que prevalecen a escala planetaria entre países y regiones, ya que los eventos que signan la historia de las grandes potencias se constituyen —por su propia proyección mundial— en los contenidos básicos de esa memoria colectiva[60].

A esta segunda concepción de la memoria global que refleja las desigualdades en la distribución de los protagonismos mundiales, se agrega una tercera, en la que la memoria de una nación se convierte en la memoria mundial. Ya no se trata, entonces,

---

[58] Henning ELLERMANN, David GLOWSKY, Kay-Uwe KROMEIER y Veronika ANDORFER. *How Global are Our Memories? An Empirical Approach Using an Online Survey (ASA 2007 Annual Meeting).* [En línea]. Disponible en Internet en http://www.uni-leipzig.de/~kuwi/ homann/Globus-Artikel009.pdf.

[59] Ibídem, p. 2.

[60] Ibídem, pp. 18-19.

de entender a la memoria histórica global como una polifonía de innumerables voces, o como el diálogo entre algunas voces y el coro, sino que se trata de concebirla como una monodia en la que el coro mundial repite la línea melódica de una sola voz. Esta visión, que parecía prevalecer entre determinados ámbitos durante los años noventa del siglo pasado, entiende a la globalización como la mera «americanización» del planeta. En la consolidación de este «planeta americano», como lo denomina Vicente Verdú[61], contribuyen, de manera notable, los programas de algunos canales de televisión por cable y por satélite que se especializan en la divulgación histórica.

Surgidos a partir de consorcios que reúnen a transnacionales del entretenimiento, estos medios de comunicación propagan una visión del desarrollo humano que refleja los valores, ideales y principios en los que reposa el sueño americano. Gary R. Edgerton postula que los medios televisivos constituyen un factor primordial en la conformación de la memoria histórica de niños y de adultos[62]. Considera, además, que las características técnicas y estilísticas de los contenidos televisivos inciden, significativamente, en el impacto psicológico y afectivo de las representaciones históricas que divulgan, ya que su inmediatez e intimismo favorecen la dinámica narrativa sobre la reflexión crítica, y el protagonismo individual sobre el accionar colectivo[63].

Uno de los medios televisivos que más han contribuido —a nivel global— a crear esa clase de conciencia y de memoria histórica es *The History Channel* (1995-2008) y su sucesor *History* (desde 2008 al presente)[64]. A través de un formato comunicativo en el que la información y el entretenimiento se hallan entrelazados (particularmente, en los documentales dramatizados), los programas de este canal abordan tópicos diversos en cuanto a sus contenidos, pero presentan notables sesgos. Lejos de pretender amalgamar los aportes de múltiples civilizaciones, considerados en pie de igualdad —como ocurre con sitios como *World Memory* de la UNESCO, o *Global Memory Net*—, *The History Channel* ofrece una visión de la historia en la que una civilización —Occidente— y un país —Estados Unidos— establecen las bases de una comunidad planetaria, haciendo de sus luchas y de sus valores, las luchas y los valores de la humanidad entera. La identificación de los grandes conflictos —en una

---

61 Vicente VERDÚ. *El planeta americano*. Barcelona: Anagrama, 1996.

62 Gary R. EDGERTON. «Television as Historian. A Different Kind of History Altogether» en Gary R. EDGERTON y Peter C. ROLLINS (eds.). *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2011, p. 1.

63 Ibídem, p. 3.

64 *History*. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.history.com/

perspectiva agonística de la historia— traza la línea, a lo largo de distintas épocas, entre quienes construyen la verdadera historia y los que se oponen, destructivamente, a ella.

En este contexto, el sentido de las luchas y las conquistas históricas recreadas por los programas del canal se dirimen a partir de los posicionamientos de Estados Unidos en la Época Contemporánea. Precisamente, ese posicionamiento explicita cuál es el «lado correcto» de cada conflicto. Para la Época Moderna, el «lado correcto» lo representa la Europa Occidental, frente a enemigos seculares como el Imperio otomano. Durante la Edad Media, ese mismo papel lo desempeña la cristiandad, que se enfrenta al islam durante las cruzadas; mientras que en la Época Antigua, el desempeño de dicha función le corresponde al Imperio romano frente a los bárbaros, o a los griegos frente a los persas. Dado que la historia contemporánea y sus conflictos prevalecen en los contenidos de la programación de esta clase de canales —y en los sitios de Internet asociados a ellos—, Estados Unidos se convierte en el modelo de sociedad que plasma las mayores conquistas evolutivas de la humanidad: los derechos del individuo, el gobierno democrático, el imperio de la ley y la economía de mercado.

4. Memorias e identidades regionales: divergencias vindicativas

Las narrativas que aspiran a imponer una memoria histórica global a partir de la identificación del desarrollo de la humanidad con el desarrollo de Occidente (y en particular con el de Estados Unidos), reciben el cuestionamiento de otras que, adoptando una retórica vindicativa, propugnan visiones diferentes o alternativas. Surgen, así, memorias regionales disidentes con respecto a esa identidad global[65]. En esta sección, se mencionarán tres ejemplos paradigmáticos relacionados con América Latina.

El primer ejemplo alude a los sitios que vindican el pasado histórico de los pueblos originarios de América. Al respecto, resulta significativo constatar que el impacto de las nuevas tecnologías contribuye a que en el nuevo siglo se formen redes interhemisféricas capaces de aunar a las comunidades indoamericanas, en una identidad colectiva contrapuesta a la nacional, a la latinoamericana y a la global eurocéntrica. Como verdadera expresión de esta identidad regional/continental afín al altermundismo, podría referirse el sitio web *Comunicaciones Abya Yala*[66]. El nombre Abya Yala lo

---

[65] Antonio GARCÍA GUTIÉRREZ. *Otra memoria es posible. Estrategias descolonizadoras del archivo mundial.* Sevilla: La Crujía, 2004.

[66] *Comunicaciones Abya Yala* [En línea]. Disponible en Internet en http://comunicacionesabyayala.org/.

empleó por primera vez el pueblo kuna (que habitaba territorios actualmente pertenecientes a Colombia y Panamá) para designar al continente que a partir del siglo XVI comenzó a llamarse América. Actualmente, ese nombre lo utilizan aquellos representantes de los pueblos originarios que rechazan las denominaciones impuestas por los europeos. En la enunciación de los cometidos de *Comunicaciones Abya Yala*, se destaca especialmente el papel que le otorgan sus creadores a los medios digitales para proteger y conservar las memorias históricas de sus comunidades ancestrales, estrechamente asociadas a la cultura oral. La *Declaración de la II Cumbre Continental de Comunicación Indígena del Abya Yala*, reproducida por el propio sitio, resulta un verdadero paradigma de apelación a las redes telemáticas para reafirmar identidades altermundistas, opuestas a la globalización occidental. Alguno de los párrafos de la declaración, ilustran cabalmente esas ideas:

> «Desde la tierra de los Ayuujkjää'y, en el territorio de los nunca conquistados y bajo la protección de las veinte divinidades del Cempoaltépetl, nosotros los comunicadores indígenas del Abya Yala entregamos al mundo nuestra palabra, nuestras reflexiones y nuestro trabajo [...].
>
> DECLARAMOS
>
> [...]
>
> Que la Cumbre Continental de Comunicación Indígena del Abya Yala está constituida por comunicadoras y comunicadores indígenas con sus Autoridades, que pertenecen a las comunidades de base de los pueblos indígenas, que son el cuerpo y el alma de esta Cumbre Continental y de todas las que se realizarán.
>
> Que las comunicadoras indígenas cumplimos un papel fundamental en la creación de lazos profundos de comunicación principalmente generados a partir de nuestras cosmovisiones y de las familias como fuente de unidad, vida y relacionamiento permanente de comunidad, bajo el principio de la complementariedad [...].
>
> Que la tradición oral no debe ser suplantada por herramientas exógenas. La oralidad es el fundamento que nos ha mantenido y ha hecho prevalecer como pueblos. Por tanto, llamamos a fortalecer escenarios de conocimientos que alimenten la tradición oral desde los contextos locales.
>
> Que la comunicación desde los pueblos indígenas debe descolonizar el pensamiento y las prácticas sociales, difundiendo las luchas históricas, intercambiando contenidos y conformando redes de trabajo, al igual que denunciar las corrupciones e injusticias que afectan nuestro sistema de vida,

> replanteando también la importancia de una comunicación para la paz y el diálogo, no para la guerra, en cualquiera de sus expresiones. [...].
>
> Que ofrecemos al mundo la cosmovisión, el saber y el pensamiento indígena como alternativa para la construcción de una nueva utopía social basada en la reciprocidad y la relación respetuosa entre los seres humanos y con la Madre Naturaleza, en el contexto de la crisis civilizatoria occidental»[67].

Un segundo ejemplo de memoria histórica altermundista procede del portal del Centro de Investigaciones Memoria Popular Latinoamérica (MEPLA). El centro, fundado en Cuba en octubre de 1991, desea «contribuir a la recuperación de la memoria histórica del movimiento popular latinoamericano y caribeño, a la reflexión sobre su práctica y a una amplia difusión de las experiencias por él estudiadas»[68]. El sitio de MEPLA divulga contenidos que alimentan una memoria histórica de la región contrapuesta al relato centrado en el protagonismo benéfico de Occidente y de Estados Unidos. Llevando la «voz de los protagonistas» a los internautas, MEPLA difunde publicaciones «sobre experiencias de la izquierda latinoamericana, tanto en el plano organizativo y político, como en la administración de gobiernos locales y movimientos populares, entre estas varias experiencias comunitarias cubanas y sus correspondientes documentales»[69]. Por otra parte, el centro produce textos, materiales mutimediáticos y audiovisuales que socializan —en forma didáctica— las experiencias abordadas. Se interesa particularmente por el rescate de la memoria oral, a través de entrevistas centradas no tanto en trayectorias personales sino en realidades colectivas[70].

El tercer ejemplo de movimientos por una memoria histórica regional procede de las organizaciones de la sociedad civil y de la sociedad política que promueven la recordación de las víctimas del terrorismo de Estado en América Latina. Si bien estas organizaciones operan a escala nacional, existen redes que las integran en un esfuerzo común y las posicionan en un plano de creciente visibilidad en el ciberespacio. Así ocurre con el portal *Sitios de Memoria en América Latina,* que se presenta como:

> «[...] una red de instituciones constituida para mostrar la historia a través de los sitios; desarrollar programas que estimulen el diálogo acerca de cuestiones sociales prioritarias y promuevan los valores democráticos; y compartir oportunidades para estimular el compromiso público con las cuestiones planteadas en sus sitios.

[67] Ibídem.

[68] MEPLA. *Memoria Popular Latinoamericana*. [En línea]. Disponible en Internet en http://meplacentro.org/.

[69] Ibídem.

[70] Ibídem.

> Un sitio histórico tiene un poder único para inspirar la conciencia y la acción de la sociedad ya sea mediante la representación de un acontecimiento positivo o negativo, o a través de la preservación de un recurso cultural o natural. Al abrir nuevos diálogos sobre problemas contemporáneos desde una perspectiva histórica, los sitios pueden convertirse en un nuevo foro que ocupe un lugar central en la vida cívica y democrática»[71].

A pesar de semejanzas superficiales, iniciativas como MEPLA y la red *Sitios de Memoria* en América Latina obedecen a dinámicas distintas. En el primer caso, un Estado socialista enfrentado durante décadas con Estados Unidos, crea un Centro que aúna fines proselitistas en el plano político-ideológico con el cultivo de una «historia desde abajo», basada en los aportes tradicionales de la Historia oral y los recursos telemáticos del mundo actual. En tal sentido, puede afirmarse que MEPLA responde a una concepción basada en propuestas metodológicas de los años setenta y ochenta, con un formato de divulgación propio del nuevo siglo. *Sitios de Memoria*, por otra parte, surge de una confluencia de experiencias que si bien se plasman en la creación de instituciones estatales —los museos de la memoria— plantean reivindicaciones de grupos de la sociedad civil característicos, en su conformación y en su dinámica, de los años noventa del siglo pasado y de la primera década del presente siglo.

5. Las memorias e identidades nacionales: resignificaciones adaptativas

Las memorias globales —con sus contradicciones e incongruencias— y las memorias regionales —con sus autoafirmaciones y sus luchas vindicativas— carecen de respaldos institucionales tradicionales, pero resultan favorecidas por los espacios virtuales y las redes telemáticas. Las memorias nacionales, por su parte, gozan del apoyo de los recursos de los Estados —desde el sistema educativo a los medios oficiales de comunicación— pero enfrentan desafíos inéditos en el contexto de la sociedad de la información[72].

---

71 *Sitios de Memoria en América Latina*. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.sitiosdememoria.org/index.php.

72 Véase William BLOOM, op. cit.

El primer desafío procede de las fuerzas globalizadoras, propiamente dichas. Sostienen Aleida Assmann y Sebastian Conrad[73] que el proceso de globalización transnacionaliza los contenidos de algunas memorias históricas asociadas a comunidades históricas definidas, generando un contexto en que las memorias y las identidades individuales y nacionales se construyen en permanente relación con las dinámicas mundiales. Inclusive aquellos colectivos que pretenden reaccionar contra la imposición de una memoria global, lo hacen con las mismas herramientas, los mismos formatos y la misma clase de representaciones que contribuyen a difundir esa memoria que se autoproclama universal[74]. Prueba de ello es que las interacciones sincrónicas que introduce la globalización proyectan algunos debates sobre la memoria histórica más allá de las fronteras geográfico-políticas. Así ocurre con las discusiones sobre los genocidios asociados a las guerras mundiales, o con la opresión colonial a la que fueron sometidos pueblos del Asia y del África, o con las intervenciones imperialistas de las grandes potencias mundiales[75].

El segundo desafío que enfrentan las memorias históricas nacionales consiste en la resistencia —y la competencia— de memorias alternativas, impulsadas por grupos de la más diversa índole, que dentro de los Estados utilizan los medios digitales en forma sistemática para cuestionarlo[76]. Afirma Tessa Morris-Susuki[77] que los recursos que habitualmente empleaban los Estados para moldear la memoria histórica —es decir, el sistema educativo formal, las conmemoraciones públicas, los museos, las cadenas radiales y televisivas locales— se debilitan y relativizan debido a que las nuevas tecnologías facilitan la divulgación descentralizada de contenidos históricos, y amplían el círculo de los agentes creadores de memorias. Al hacerlo, introducen nuevos públicos que no se restringen al espacio de los sistemas de información y comunicación locales o estatales[78]. De este modo, en algunas sociedades, medios destinados a divulgar relatos

---

[73] Aleida ASSMANN y Sebastian CONRAD (eds.). *Memory in a Global Age. Discourses, Practices and Trajectories.* Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010, p. 8.

[74] Tessa MORRIS-SUZUKI. *Global Memories, National Accounts: Nationalism and the Rethinking of History,* p. 10. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.nuim.ie/staff/dpringle/igu_wpm/morris.pdf.

[75] Ibídem, p. 8.

[76] Richard Ned LEBOW. «The Future of Memory» en *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, mayo de 2008, p. 32.

[77] Tessa MORRIS-SUZUKI, op. cit., p. 6.

[78] «On Media Memory. Editor's Introduction» en Motti NEIGER, Oren MEYERS y Eyal ZANDBERG (eds.), op. cit., p. 9.

identitarios de minorías étnicas, religiosas y sexuales encuentran públicos mucho más predispuestos a escuchar sus demandas, en un contexto en que las identidades coexisten ensambladas más que integradas[79]. Gracias a los flujos globales de información, los activistas de las memorias colectivas negadas o no reconocidas por ciertos Estados nacionales, superan, en su acción operativa, las fronteras dentro de las que tradicionalmente se desempeñaban, estableciendo asociaciones con otros grupos análogos que trabajan en países de la misma región[80].

El tercer y último desafío se vincula con la incorporación de los nuevos formatos comunicativos para generar, desde el Estado nacional, una memoria histórica orientada a una ciudadanía cada vez más globalizada e inmersa en la cultura digital y audiovisual. Las respuestas parecen trascender las diferencias ideológicas y culturales entre los Estados. Mediante la utilización de un formato semejante, se celebran el Día Nacional del Recuerdo en Estados Unidos [81], el Día de la Rememoración en el Reino Unido y en la Commonwealth [82], el Día de los Defensores de la Patria en la Federación Rusa [83], y el Día del Ejército Popular de Liberación en la República Popular China [84]. Desde escenarios emplazados en edificios emblemáticos o instalados en las proximidades de ellos, se desarrollan espectáculos multimediáticos, en los que pantallas digitales gigantes transmiten filmaciones históricas, al tiempo que solistas y coros de unidades militares, o jóvenes intérpretes de la música popular contemporánea, entonan canciones que recuerdan a los caídos en batalla. No se trata de las víctimas de genocidios o del terrorismo de Estado, sino de los combatientes de las fuerzas armadas de potencias mundiales, a los que se honra como mártires en la lucha por una causa superior. La evocación mediática de algunos de ellos, acompañada de testimonios familiares y de

---

79 Ibídem, pp. 10-11.

80 Aleida ASSMANN y Sebastian CONRAD (eds.), op. cit., p. 10.

81 Véase como ejemplo de esta celebración: *National Memorial Day Concert (2013)* [Día Nacional del Recuerdo (2013)]. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.youtube.com/watch?v= CslIvGv9odo.

82 Véase como ejemplo de esta celebración: *2011. Festival of Remembrance* [2011. Festival de la Recordación]. [En línea]. Disponible en Internet enhttp://www.youtube.com/watch?v=UFM2ektyu6U.

83 Véase como ejemplo de esta celebración: Деньзащитника Отечестваа Кремле, 2013. [Día de los Defensores de la Patria en el Kremlin, 2013]. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.youtube.com/watch?v=aUnVvqq24gI.

84 Véase como ejemplo de esta celebración: *China 85 Anniversary of the People's Liberation Army, August 2012* [China, 85° Aniversario del Ejército Popular de Liberación, agosto de 2012]. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.youtube.com/watch?v=RDXRSi6OAJg.

escenas televisivas altamente emotivas, tiende a presentarlos como víctimas de las fuerzas maléficas que atentan ya sea contra la nación y la libertad de sus ciudadanos, en algunos casos, o contra el pueblo y su liberación, en otros. De este modo las memorias históricas nacionales de la actualidad se alimentan con productos que comienzan como escenificaciones multimediáticas en espacios públicos, luego se editan con la inclusión de materiales audiovisuales intercalados, y finalmente se difunden a través de sitios web para que cualquier internauta pueda reproducirlos o utilizarlos con los fines más variados.

Estas estrategias no son utilizadas exclusivamente por las grandes potencias. Con menos recursos tecnológicos, los gobiernos de los países latinoamericanos adoptaron esos formatos comunicativos para implementar algunos de los festejos de sus respectivos bicentenarios. Las escenificaciones realizadas desde el 2010 hasta la actualidad, a pesar de que enfatizan los contenidos nacionalistas, reproducen un mismo modelo celebratorio, ya sea en México[85] o en Argentina[86], en Uruguay[87] o en Colombia[88]. Se trata de un modelo que reproduce el descripto en el párrafo anterior: un escenario emplazado en algún «lugar de la memoria» transmite, mediante una pantalla digital, representaciones que dramatizan el pasado que se evoca, mientras que, paralelamente, toda clase de espectáculos se despliegan frente al público, desde interpretaciones musicales hasta danzas y acrobacias. La circulación por Internet de las filmaciones o televisaciones de estos eventos —en los que el público y sus reacciones forman parte del producto— asegura su conservación en el ciberespacio y su proyección permanente en toda clase de ámbitos.

6. Memorias e identidades comunitarias: construcciones poliédricas

Si las memorias históricas nacionales enfrentan desafíos que conducen a resignificaciones adaptativas, las memorias históricas comunitarias encuentran en esos

[85] Véase *Video proyectado. 200 años de ser orgullosamente mexicanos*. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.youtube.com/watch?v=11J99CZt3cI.

[86] Véase *Festejos del bicentenario. Síntesis de los cinco días de fiesta*. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.youtube.com/watch?v=hUDzVpzFXCQ.

[87] Véase *Transmisión especial bicentenario. 10/10/2011*. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.youtube.com/watch?v=IRJOFNLHZqQ.

[88] Véase *Bicentenario Colombia. Bogotá D. C.* [En línea]. Disponible en Internet en http://www.youtube.com/watch?v=p1ymUlDxkmw.

desafíos una oportunidad para transformarse y obtener un mayor protagonismo. No se trata, sin embargo, de una constatación obvia. Desde que los procesos de globalización comenzaron a adquirir visibilidad histórica, surgieron las interrogantes con respecto al futuro de las identidades comunitarias, en un contexto que parecería debilitarlas y vaciarlas de contenido y de propósito. Sin embargo, las respuestas a esas interrogantes no tardaron en formularse, desde el ámbito de las prácticas socioculturales y desde el espacio de la reflexión académica. En 1992 el término *glocalización* hizo su aparición en el vocabulario de las Ciencias Sociales, a partir de la publicación de la obra de Ronald Robertson, citada previamente[89]. Incorporado en sus trabajos por autores tan diversos como Keith Hampton, Barry Wellman, Ulrich Beck y Zygmunt Bauman, este vocablo refiere a las complejas interacciones entre los fenómenos globales y los locales, que distan mucho de ser unilineales y operar en un solo sentido. Las fuerzas globalizadoras gravitan sobre los colectivos socioculturales de carácter local, pero estos últimos también son capaces de servirse de aquellas para autoafirmarse[90].

Algunas investigaciones confirman esta tendencia en lo que atañe a la proyección de las memorias locales y las identidades colectivas que estas sustentan. Los sitios web que vehiculizan esa clase de memorias se convierten en plataformas en las que se comparten las experiencias y las aspiraciones históricas de los vecinos de un barrio o de los habitantes de una comunidad urbana, ya sea de manera espontánea en algunos casos, o de modo planificado institucionalmente, en otros. Mike de Kreek y Liesbet van Zoone, en un estudio en que abordan este tema, refieren algunos casos relativos a Estados Unidos y Holanda[91]. Interesa destacar que, en los casos presentados, los sitios de memoria histórica local no constituyen una recolección inocua de relatos, fotografías, filmaciones y registros orales, sino que se presentan como poderosas herramientas para potenciar las identidades locales, y para organizarlas y proyectarlas en el plano de la acción política, económica y social. A partir de estos esfuerzos de reafirmación de ciertas memorias, se organizan intervenciones barriales y comunitarias, que habrían sido imposibles de convocar y de canalizar apelando a los medios tradicionales. Corroboran

---

[89] Roland ROBERTSON. *Globalization. Social Theory and Global Culture*. Londres: Sage, 1992.

[90] James H. MITTELMAN (ed.). *The Globalization Syndrome: Transformation and Resistance.* Princeton: Princeton University Press, 2000.

[91] Mike DE KREEK y Liesbet VAN ZOONE. «New Directions in Reseach on Local Memory Websites» en *Journal of Social Intervention: Theory and Practice,* vol. 22, n° 2, 2013, p. 115.

esta hipótesis los trabajos de Larry Stillman y Graeme Johanson sobre comunidades informáticas, identidades y empoderamientos[92].

Debe señalarse, por otra parte, que la revitalización de las memorias y de las identidades comunitarias no se restringe a los colectivos basados en el arraigo a un espacio o a un lugar, sino que también afecta a los grupos étnicos. Katerina Diamandaki ofrece, al respecto, conclusiones relevantes, a partir de un estudio sobre las *etnicidades virtuales*. En su indagatoria, la autora diferencia, al menos, cuatro casos distintos:

(i) *Etnicidades regionales al interior de un Estado nacional.* Los sitios web de memoria histórica de estos colectivos se utilizan para vindicar una identidad relegada, para bregar por su reconocimiento entre el público global, y para movilizar a sus adherentes locales[93].

(ii) *Etnicidades marginalizadas y amenazadas.* Los casos que menciona la autora se centran en comunidades indígenas de ambas Américas. Desde su perspectiva, Internet permite a estos grupos relacionarse entre sí, y divulgar sus ideas entre la audiencia global a un costo reducido, como ya se indicó en una sección previa. Por otra parte, los portales comunitarios favorecen la enseñanza de las lenguas indígenas y la organización de archivos que recolecten relatos y testimonios históricos. Diamandaki numera casos exitosos en la materia[94], de los mapuches en Chile[95] hasta los inuit en Canadá.

(iii) *Etnicidades de grupos diaspóricos de naciones sin Estado.* Desde los palestinos a los tibetanos, estas comunidades que atesoran la memoria histórica de una patria perdida vuelcan a través de las redes telemáticas las expresiones de su desarraigo, su dislocación, su sufrimiento y su nostalgia. Mediante la alusión histórica al hogar nacional perdido,

---

92 Larry STILLMAN y Graeme JOHANSON (eds.). *Constructing and Sharing Memory. Community Informatics, Identity and Empowerment.* Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007.

93 Katerina DIAMANDAKI. «Virtual Ethnicity and Digital Diasporas: Identity Construction in Cyberspace» en *Global Media Journal*, vol. 2, n° 1, 2003 [En línea]. Disponible en Internet en http://lass.purduecal.edu/cca/gmj/sp03/graduatesp03/gmj-sp03grad-diamandaki.htm.

94 Ibídem.

95 Véase a modo de ejemplo: Claudio MALDONADO. «Narrativa hipertextual mapuche: reconstrucción contrahegemónica del archivo mnémico» en *Perspectivas de la Comunicación.* [En línea]. Disponible en Internet en http://www.perspectivasdelacomunicacion.cl/wp-content/uploads/2013/04/2012_1_02.pdf.

construyen y legitiman sus aspiraciones al retorno a ese hogar ahora distante[96].

(iv) *Etnicidades de grupos de expatriados de Estados nacionales:* La movilidad horizontal que posibilita la globalización favorece el traslado de ciudadanos de Europa y Estados Unidos a aquellos países en que sus servicios profesionales son compensados con mejores retribuciones. Estos grupos de nómades posmodernos producen sitios web que permiten aunar memorias y construir identidades colectivas, puesto que los vínculos que han dejado atrás se reconstruyen virtualmente en la sociedad que los recibe, manteniendo el contacto telemático con el país de procedencia y desarrollando contactos telemáticos y presenciales con los compatriotas que residen en el país que los acoge[97].

Para finalizar esta sección, nada mejor que citar las conclusiones generales a las que arriba Diamandaki sobre las memorias e identidades comunitarias en el contexto de la sociedad de la información:

> «Digital nations and virtual ethnicities are novel mediated localities; non-geographical yet communicatively integrated social spaces, which give meaning to their inhabitants. Consciously constructed by individuals to function as convergence zones, meeting-points of dialogic encounter, and above all identity-spaces of remembrance, these virtual communities have a potential life-enhancing quality for those who participate in them. Online ethnicities, thus, contain both residual elements of the ethnicity as it has existed through time, and emergent elements, specific to the new communication conditions»[98].

7. Memorias e identidades familiares: reencuentros fluctuantes

El conocimiento del pasado transmitido a través de la familia, a diferencia del saber histórico que otras instituciones vehiculizan, constituye una memoria intergeneracional, que en no pocas ocasiones supera las fronteras de las memorias históricas nacionales y

[96] Katerina DIAMANDAKI, op. cit.
[97] Ibídem.
[98] Ibídem.

regionales[99]. La transmisión familiar, según Anne Muxel, se construye sobre la base de «una irresistible necesidad que moviliza a la memoria para reubicar la historia del individuo dentro del conjunto de los lazos genealógicos y simbólicos que lo unen a los demás miembros de la familia, a la cual está consciente de pertenecer»[100]. El parentesco, en cuanto sistema, atribuye de manera convencional denominaciones colectivas identitarias y construye, siempre en forma discrecional, roles correlativos a partir de una selección y jerarquización de vínculos biológicos. Así, el individuo puede identificarse con un «nosotros», reconocer su inscripción dentro del orden de las generaciones y reivindicar distintas clase de derechos[101].

En el contexto actual, las nuevas tecnologías permiten (re)establecer relaciones entre parientes lejanos, y reconocer como familiares a individuos que antes eran unos desconocidos. Gracias a las redes sociales y las bases de datos familiares que operan en escala global, sujetos que no tienen ningún nexo social que los una, apelan a la utilización del parentesco en toda su extensión y reinventan un «nosotros familiar» que habitualmente se diluye cuando el parentesco resulta lejano, o mediado por las distancias geográficas, culturales, idiomáticas y nacionales. Ocurre, entonces, que ciudadanos de países diferentes, que no hablan la misma lengua ni comparten el mismo pasado nacional, se reconocen como familiares, por descender de ancestros comunes que vivieron hace uno o dos siglos. Se trata de un fenómeno bastante común en las sociedades aluvionales, cuyos integrantes descienden de inmigrantes que proceden de otras regiones o continentes.

Las consecuencias en el desarrollo de la memoria histórica familiar no dejan, igualmente, de sorprender. Un relato que antes se reducía, para los ciudadanos corrientes, a tres o cuatro generaciones, se amplía de manera sustancial si se rastrea la ascendencia paterna y materna, en algunas de sus ramas, en uno o en varios países. Emergen, así, una identidad o varias identidades «recuperadas», ya que los «reencuentros» familiares que potencian las redes sociales habilitan múltiples narrativas.

Paralelamente, las configuraciones cambiantes que admiten las uniones conyugales contemporáneas conducen a una permanente reelaboración de la memoria más inmediata, ya que los divorcios, los casamientos entre personas divorciadas con

---

[99] Claudine ATTIAS-DONFUT y François-Charles WOLFF. *Generational memory and family relationships.* [En línea]. Disponible en Internet en http://bonjorn.sc-eco.univ-nantes.fr/~cebs/Pages/wolff/memory.pdf.

[100] Anne MUXEL. *Individu et mémoire familial.* París: Nathan Université, 1997, p. 14 [cita traducida].

[101] Vincent DE GAULEJAC y Haydeé SILVA, op. cit., pp. 34-35.

descendencia y todas las variantes de la convivencia que no culminan en un contrato legal como el matrimonio motivan que ciertos contenidos de esa memoria se supriman, se marginen o se reinterpreten, al tiempo que otros nuevos se incorporan.

En este contexto tan propenso a los «reencuentros» —pero que resulta asimismo muy fluctuante— las tecnologías digitales ofrecen herramientas que contribuyen a la construcción de memorias familiares en un proceso que admite, al menos, tres instancias. La instancia más elemental consiste en la elaboración de un relato identitario familiar, a partir de los aportes de integrantes de diferentes generaciones y ramificaciones de un mismo origen familiar, que se re-conocen entre sí gracias a las redes sociales. Cada uno narra las experiencias propias y las correspondientes a los ascendientes y colaterales que conoce, en el ámbito en que estos se radicaron. De la suma de estos aportes se perfila una narrativa coral que es la mixtura de testimonios fragmentarios, unidos virtualmente en un punto de confluencia del ciberespacio[102].

La segunda instancia consiste en la utilización de sitios web que proporcionan instrumentos para la preservación de la memoria histórica familiar, y para la edición digital de un relato identitario estructurado a partir de componentes multimediáticos. De hecho, las narraciones pueden incluir fotografías, registros audiovisuales y animaciones, unificados mediante el formato expositivo que los usuarios deseen. Un sitio en particular, *Digital Family Story*[103], asesora a los potenciales interesados al identificar y describir las cinco etapas que deben de seguir en el proceso de generar y configurar una memoria familiar unificada: (i) la recolección de las fuentes y de los objetos transmitidos generacionalmente; (ii) la elección del formato discursivo que se desea para comunicar el producto resultante; (iii) la digitalización de las fuentes obtenidas y su almacenamiento en un medio telemático; (iv) la producción de la historia familiar, a partir de la información de las fuentes obtenidas; (v) la publicación del relato, a través del medio que los integrantes de la familia deseen y con las restricciones de acceso que entiendan convenientes.

La tercera y última instancia supone la externalización de todas estas tareas: una empresa, presente en el ciberespacio a través de un sitio web, produce el relato que los usuarios solicitan, de acuerdo a los formatos ofrecidos. Se trata, entonces, del negocio de generar narrativas por encargo a partir de un catálogo, utilizando alta tecnología y

[102] Véase a modo de ejemplo: *Looking Back through Time with Family.* [En línea]. Disponible en Internet en http://www.familybackthroughtime.com/.

[103] *Digital Family Story.* [En línea]. Disponible en Internet enhttp://www.digitalfamilystory.com/ourmission.htm.

empleando recursos estéticos y comunicativos novedosos, que transforman al producto en una expresión normalizada e inocua de la cultura global. El texto de presentación de unos de estos sitios resulta por demás elocuente:

> «Es la misión de este sitio web ayudarle a usted, un recién llegado a los medios electrónicos, para beneficiarse de la preservación de los recuerdos de su propia familia en formatos digitales, que viajarán muchas generaciones en el futuro. Recuerdos digitales familiares que perdurarán más allá de los formatos del frágil papel, de los filmes de base química y de las cintas magnéticas que hemos estado utilizando hasta ahora.
>
> Las imágenes, los sonidos y los pensamientos de nuestra vida sólo pueden ser recogidos por las tecnologías de sus respectivas épocas. Este sitio web promueve y da voz adicional a un pacto tácito con las generaciones venideras: debemos convertir nuestros valiosos recuerdos visuales y auditivos a las nuevas tecnologías, actuales y futuras, o arriesgarnos a perderlos para siempre.
>
> Le invitamos a unirse a nosotros en este emprendimiento que inspira y satisface»[104].

En síntesis, la sociedad de la información alienta las preocupaciones más variadas por recuperar una memoria histórica familiar, potenciada por los reencuentros que las redes hacen factibles, a partir de un amplio espectro de intereses personales. Los modos en que se procesa ese «reencuentro», las herramientas que se emplean para lograr la confluencia de memorias fragmentarias en una que las integre, los productos que registran el resultado y los medios que se utilizan para divulgarlos transitan de las manifestaciones más espontáneas y ocurrentes hasta las más estandarizadas y comerciales.

8. Memorias e identidades individuales: reinvenciones permanentes

La tensión entre memoria individual y memoria colectiva se plantea con una renovada actualidad, porque las fronteras entre ambas no solo se desdibujan progresivamente, sino porque las fuentes colectivas de la memoria individual se diversifican a un ritmo acelerado[105]. Como resultado de ello, las narrativas identitarias personales adoptan

---

104 *Digital Family Memory.*
[En línea]. Disponible en Internet en http://www.digitalfamilymemories.com/ourmission.htm. [Cita traducida].

105 «On Media Memory. Editor's Introduction» en Motti NEIGER, Oren MEYERS y Eyal ZANDBERG (eds.), op. cit., p. 12.

formatos múltiples, combinados en configuraciones intricadas, hipertextuales e hipermediales[106]. Tradicionalmente, esas narrativas consistían en un discurso mental, interior, que respondía a una reflexión sobre acontecimientos significativos del pasado personal. En algunos casos, se estructuraba en un relato oral, exteriorizado en ámbitos específicos, como los de una entrevista periodística, un taller de Historia Oral, etc. En otros casos, se canalizaba mediante la escritura, en un texto memorialístico destinado al círculo familiar, o editado para que se divulgase al gran público. Finalmente, el relato identitario podía representarse a través de un álbum autobiográfico, o de un conjunto de registros audiovisuales de eventos relevantes o de hechos rutinarios de la vida cotidiana[107] [108]. En tiempos de globalización, estas variantes que contribuyen a plasmar una narración existencial encuentran su espacio de concreción en algún dispositivo informático, y tienen como ámbito de comunicación alguna red virtual. En consecuencia, la identidad individual se refleja, con mayor frecuencia, en la pantalla de una computadora, y se irradia —a veces de manera obsesiva— mediante cuatro recursos telemáticos: los sitios web personales, los blogs, los perfiles de las redes profesionales y los perfiles de redes sociales.

Los sitios web personales incorporan los relatos autobiográficos de las sociedades preinformáticas, pero superan sus limitaciones, ya que la historia personal que cuentan esos sitios se actualiza permanentemente, y combina la escritura con todas las formas concebibles de registro. El diario personal, a su vez, renace bajo la forma del blog, cuyo dinamismo y conectividad establecen una diferencia sustancial con respecto a su antecesor. El currículo académico o laboral resulta absorbido y transformado por los perfiles que publican las redes profesionales que se multiplican por Internet[109]. Por su parte, los perfiles de las redes sociales[110] conjugan todas las formas anteriores, al constituirse en la vitrina virtual en la que las memorias y las identidades individuales se exhiben, de manera ingenua o de modo absolutamente premeditado, para inducir efectos de toda clase en el amplio público que participa de dichas redes. En tal sentido, la construcción de un producto virtual mutimediático, que plasma la imagen que los

---

106 Clive BALDWIN. «Hypertext as an Expression of a Rizhomatic Self» en *Narrative and Hypertext.* [En línea]. Disponible en Internet en http://nht.ecs.soton.ac.uk/2012/papers/3-cbaldwin.pdf.

107 Jean-Philippe MIRAUX. *Autobiographie. Écriture de soi et sincérité.* París: Nathan Université, 1997.

108 Catherine KEENAN. «On the Relationship between Personal Photographs and Individual Memory» en *History of Photography,* vol. 22, n°. 1, 1998, pp. 60–64.

109 Véase a modo de ejemplo: *Linkedin*. [En línea]. Disponible en Internet en http://linkedin.com/.

110 Véase a modo ilustrativo: *Facebook*. [En línea]. Disponible en Internet en http://facebook.com/.

internautas desean proyectar al mundo, evidencia la profundidad con que las redes gravitan en la codificación, organización y comunicación del relato identitario. Si a todo ello se suman las identidades virtuales que creadas mediante sistemas como *Second Life*[111], y las identidades paralelas o apócrifas que se construyen gracias al anonimato garantizado por algunas formas de la interacción social en el ciberespacio, las narrativas existenciales y las memorias asociadas se encuentran en un estado fluídico permanente.

En lo que respecta a los contenidos de la memoria histórica personal, el cuestionamiento y relativización de todas las identidades colectivas, y el desarrollo de una sociabilidad desterritorializada y global, plantean situaciones inéditas. Se complejiza la apropiación personal del pasado y se cuestionan las identidades colectivas, a través de pregunta tales como: ¿qué pasado me pertenece?, ¿de qué pasados soy responsable, colectivamente, en sus éxitos y fracasos?[112] Los contenidos de la memoria histórica individual ya no se alimentan solo de las memorias históricas nacionales, sino que se nutren de las más variadas fuentes, sobre todo porque las redes ponen al ciudadano de la sociedad global en relación con pasados múltiples, ya sean civilizatorios, comunitarios, locales o familiares, que no se incorporan por una imposición normalizadora, sino por una suma compleja y cambiante de elecciones estrictamente personales[113].

El último aspecto a considerar consiste en la proyección de las memorias y de las identidades individuales, a través del cibermundo. En las sociedades precedentes, solo las narraciones autobiográficas de actores históricos política, económica, social o culturalmente relevantes ingresaban en la circulación del mercado editorial. En el tiempo presente, cientos de millones de perfiles personales saturan las redes. Las consecuencias que esta transformación tiene para los estudios históricos no se relativizan por los comentarios críticos de quienes desdeñan tales productos, ni por la banalidad, la superficialidad o la incongruencia de algunos de los relatos que contienen. Estos productos constituyen un fiel espejo de los modos en que se construye la identidad personal y se socializan las narrativas que la expresan en el presente.

---

[111] *SecondLife*. [En línea]. Disponible en Internet en http://secondlife.com/.

[112] Tessa MORRIS-SUZUKI, op. cit., p. 6.

[113] Ibídem.

9. Conclusiones

Este mundo actual, globalizado o mundializado, posindustrial o informacional, posmoderno o hipermoderno, según se lo conciba, construye, destruye, reconstruye y deconstruye las formas tradicionales de identidad colectiva y suma otras nuevas. Lo hace porque las nuevas tecnologías afectan transversalmente las formas en que se organiza y transmite la memoria histórica. Con respecto a ello, puede concluirse, en términos generales, que:

(i) Las innovaciones tecnológicas constituyen un estímulo que ofrece posibilidades notables de consolidación y proyección de ciertas configuraciones identitarias, y al mismo tiempo, plantean serios desafíos para la supervivencia de muchas de ellas.

(ii) Esos desafíos obligan a una flexibilidad adaptativa y a una permeabilidad recíproca que conduce a una resignificación permanente.

(iii) Las resignificaciones periódicas, impulsadas por la aceleración histórica de los procesos de globalización, no suponen, necesariamente, un desarraigo creciente ni un cuestionamiento incesante, sino que introducen una vitalidad asombrosa en aquellas formas de representar el pasado y de construir identidades que parecían estables en las décadas precedentes a la revolución digital.

(iv) La vitalidad y el dinamismo se manifiestan en la coexistencia y en la influencia multívoca entre memorias históricas que en otros tiempos se hallaban enfrentadas y que hoy en día conviven, en un mundo que las relativiza a todas ellas.

(v) La relativización es fruto, entre otros factores, de un proceso crítico en el que referentes que pretendían ser absolutos, naturales y atemporales —el Estado, la nación, la comunidad, la familia y el propio yo individual— se presentan como construcciones históricas, nacidas de consensos intersubjetivos implícitos o de imposiciones autoritarias explícitas.

(vi) La relativización, en lo inmediato, también es el resultado de una desterritorialización facilitada por las redes telemáticas y por las formas virtuales de sociabilidad, que flexibilizan pero no anulan las fronteras políticas, económicas, sociales y culturales.

(vii) La relativización permite, asimismo, la integración de múltiples memorias e identidades desde el plano estrictamente individual. El sujeto histórico

se reconoce como depositario de: (a) una memoria global (aunque resulte fragmentaria y contradictoria); (b) una memoria regional (aunque muchas veces resulte lábil y heteróclita y en otras ocasiones obedezca a un ímpetu reivindicativo circunstancial); (c) una memoria nacional (aunque esta coincida solo con un tramo de la propia memoria familiar); (d) una memoria comunitaria (aunque se contraponga a algunas de las anteriores); (e) una memoria familiar (aunque en ella existan discontinuidades y reapropiaciones selectivas).

(viii) La integración de todas estas memorias e identidades en cada sujeto histórico responde a un proceso tenso, fluctuante e inestable, característico de la modernidad líquida a la que tanto se hace alusión[114].

La yuxtaposición de estas voces que proceden de múltiples pasados colectivos y de diversos ámbitos del presente no origina, ciertamente, una polifonía armónica. Siguiendo el símil musical, tampoco se presenta como un diálogo entre algunas voces y el coro de las naciones del mundo. No puede afirmarse que constituya una monodia en la que todos los coreutas cantan la misma melodía al unísono, aunque a veces parece que así fuera. Esa yuxtaposición se asemeja a una composición experimental, en la que las disonancias y los destiempos desestructuran a cualquier público clásico. Sin embargo, las múltiples voces que confluyen en la interioridad de cada sujeto introducen matices originales y creativos en cada voz individual, que contrastan, vivamente, con las voces monótonas con las que se entonaban, en otros tiempos, las canciones familiares, los himnos nacionales y las marchas internacionales. No hay duda de que nuevas monotonías globales tienden a uniformizar las voces, pero parece poco factible que tengan éxito en su empeño.

[114] Véase Zygmunt BAUMAN. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity, 2000.

El proceso de construcción de la memoria histórica en Dalmacia y de la identidad colectiva de los dálmatas italianos, entre localismos, nacionalismos y migraciones

Evelyne van Heck
Universidad de Roma I

«Ya no se le consentirá a la Historia dejar de lado la otra mitad de la Memoria».
COMITÉ DEL DIEZ DE FEBRERO (Día del Recuerdo, 2011)

1. Presentación

El objetivo de este trabajo[115] consiste en ofrecer una propuesta de lectura antropológica orientadora e interpretativa para el estudio de la identidad y la memoria colectiva de Dalmacia —región que hoy forma parte de Croacia—, con particular énfasis en los dálmatas italianos. Se examinará complejidades y criticidades específicas de orden sociocultural y político, que en el espacio de esta contribución no pueden resultar exhaustivas. Se procura no tanto documentar historias y memorias de las que ya existe una amplia bibliografía, sino restituir la atmósfera histórica de alta complejidad antropológica, con el propósito de individualizar, a partir de las líneas trazadas por Eviatar Zerubavel[116] y Paul Connerton[117], las modalidades mediante las que la memoria histórica de un grupo social se patrimonializa y actúa a partir de los juegos de fuerza existentes entre diversos factores sociales, políticos y culturales. Se examinan episodios y momentos históricos destacados que se consideran significativos para el análisis: la época de los nacionalismos decimonónicos; el éxodo juliano-dálmata en el siglo XX; las macrodinámicas sociopolíticas y las cuestiones étnico-nacionales en los años noventa del

[115] La autora agradece al teniente coronel Carlo Cetteo Cipriani, miembro de la Sociedad Dálmata de Historia Patria, por la revisión del artículo y por el apoyo brindado a su investigación.

[116] Eviatar ZERUBAVEL. *Mappe del tempo. Memoria collettiva e costruzione sociale del passato.* Bolonia: Il Mulino, 2005. [Ed. orig.: *Time Maps. Collective Memory and the Social Shape of the Past.* Chicago/Londres: University of Chicago Press, 2003].

[117] Paul CONNERTON. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

siglo XX; finalmente, el caso actual que representa el Día del Recuerdo y las nuevas perspectivas europeas.

2. Sobre las huellas de la memoria histórica y de la identidad sociocultural de Dalmacia en la época de los nacionalismos históricos

Dalmacia es una región nacida históricamente en tiempos del emperador Augusto, como provincia del Imperio romano, y habitada por tribus ilíricas de origen indoeuropeo. Constituye una región sociocultural que ha construido su perfil identitario peculiar en el curso de la historia gracias a la contribución de la romanización étnico-lingüística, cuyo legado de la *communitas* contribuyó a desarrollar la sociedad dálmata en un sentido municipalista y libertario. También fue relevante el influjo de los aportes bizantinos y de la República de Venecia, de lo eslavos, de los turcos otomanos y de los centroeuropeos. Dalmacia resultó profundamente influenciada por el dominio veneciano, que duró cinco siglos hasta que en 1797, con el Tratado de Campoformio, Napoleón Bonaparte consignó los territorios adriáticos a Austria. Aún hoy en Dalmacia se conservan numerosas huellas de la presencia de la *Serenísima* en la arquitectura, la lengua, el arte y la cultura. En 1806 Napoleón proclamó el Reino de Italia en las tierras de Dalmacia, Istria y Bocas de Cattaro. En 1809, Dalmacia fue incorporada a las Provincias Ilíricas: desde ese momento, los vínculos directos —políticos y territoriales— con la península itálica se rompieron para reconstruirse, pero solo por un brevísimo período, en el siglo XX. De 1814 a 1918, Dalmacia se convirtió en reino (o provincia) del imperio de los Habsburgo, con capital en Zara (hoy, Zadar).

Según la historia documentada, las fronteras socioculturales de Dalmacia desde siempre han sido porosas, ya que constituye una región caracterizada por un alto sincretismo social entre los componentes latinos y eslavos, favorecidos históricamente por su estratégica posición geográfica en el mar Adriático, que le permitió a la sociedad dálmata florecer a partir de intensos intercambios comerciales y culturales. El establecimiento de poblaciones eslavas en el interior balcánico a partir de los siglos VI y VII condujo a una marginalización de los dálmatas sobre los sitios costeros, en los cuales surgieron las principales entidades urbanas como Spalato (en croata, Split), Zara y Ragusa (Dubrovnik); una marginalización que no impidió procesos de mezcla étnica. La estructura socioeconómica de Dalmacia a través de los siglos se connota de un sentido multiétnico, gracias a la práctica consolidada de matrimonios mixtos, seguidos por un difundido multilingüismo. Los dálmatas italianos constituyeron una presencia histórica en la región, en cuanto descendientes de la etnia neolatina nacida en la Edad Media

de los ilirios romanizados, de los vénetos y en general de los itálicos emigrados a Dalmacia durante el dominio de la *Serenísima*. La comunidad de italianos e italohablantes, reducida hoy a un número muy exiguo, tuvo en el siglo XIX, como veremos, un peso fundamental en el desarrollo político, social y cultural de la sociedad y en la construcción de su discurso colectivo identitario.

El multietnicismo típico de la región no era sinónimo de igualitarismo social: desde el Renacimiento, la organización social de Dalmacia, era de facto piramidalmente jerarquizada, con los nativos hablantes de lengua romance a menudo detentando posiciones de poder político y económico, y la mayoría eslava confinada en las áreas rurales. Tal estructura social, que permaneció como característica constante de la sociedad dálmata, mostraba su fragilidad y precariedad especialmente en ocasión de cambios macro-estructurales de los equilibrios sociopolíticos, económicos y demográficos. Los cambios de dominación extranjera sobre el territorio en el curso de los siglos —bizantina, veneciana, austrohúngara e italiana— no impidieron a Dalmacia la construcción de un perfil identitario propio y distinto, de un imaginario simbólico-cultural, sobre cuya compleja definición desempeñaron un papel significativo los dálmatas italianos —intelectuales, políticos, comerciantes, etc.—, tanto como las vicisitudes históricas ligadas al surgimiento de los movimientos nacionalistas paneslavistas y del irrendentismo italiano durante el siglo XIX.

Hasta el siglo XVIII, en los ambientes elitistas, compuestos en su mayor parte por dálmatas italianos, estaba difundida la conciencia de un sentido de identidad colectiva privada de connotaciones étnicas, y distintiva respecto a las de las regiones balcánicas limítrofes. Esta identidad se fundaba sobre la idea del preciado valor de su patrimonio cultural sincrético, heredado de la historia y transmitido en la memoria social. A diferencia de otras tradiciones culturales, el patrimonio dálmata, paradójicamente, hallaba su esencia y sus más íntimas raíces en haber sido cultivado y valorado en horizontes socioculturales abiertos a recibir diversas contribuciones. Las cualidades identitarias del dálmata, pertenecientes a la autorrepresentación de *mainstream* de las clases sociales más altas, eran las de un individuo culturalmente abierto y vivaz, socialmente civilizado y liberal: el fruto híbrido evolucionado de una prolongada exposición al sincretismo sociocultural y político. En el siglo XVIII el escenario cultural de Dalmacia, sometido entonces a crecientes procesos de eslavización, se enriqueció con importantes contribuciones intelectuales derivadas de las ideas del iluminismo europeo, que circulaban particularmente en los ambientes de élite. Tal vivacidad cultural favoreció debates, obras, intercambios y movimientos que renovaron el sentido de unidad del espíritu multicultural de Dalmacia, considerada por sus propios habitantes como un ejemplo de

vanguardia en los Balcanes, en tanto sociedad capaz de colocarse como mediadora en el diálogo entre las culturas italiana y eslava.

A mediados del siglo XIX, con el nacimiento del concepto romántico de nacionalismo, con la revolución del Imperio Austrohúngaro que en aquel momento administraba la región, con los movimientos del *Risorgimento* en Italia y con los reordenamientos internacionales, Dalmacia se envolvió en la cuestión de la identidad nacional. La sociedad comenzó por primera vez a percibirse a sí misma y a ser percibida como «naturalmente» diversificada en su interior, sobre el plano de la identidad étnica, entre componentes genuinamente italianos y eslavos. El ingreso de las categorías étnicas en el discurso identitario abrió escenarios de contiendas ideológicas y políticas, que desembocaron en nuevos movimientos nacionalistas.

En Croacia, en la primera mitad del siglo XIX, surgió el movimiento ilírico guiado por el croata Ljudevit Gaj, que pretendía crear una única comunidad de eslavos del sur y reivindicaba como croata incluso el territorio de Dalmacia. Con la fundación del movimiento nacional croata comenzaron los primeros desencuentros con la comunidad de los dálmatas italianos, hasta entonces nunca considerados como distintos desde el punto de vista de su origen étnico. A partir de 1848 el Imperio Austrohúngaro comenzó a favorecer la afirmación de la etnia eslava para contrarrestar eventuales movimientos irredentistas italianos, mientras que desde 1860, con la instauración del régimen constitucional habsbúrgico, los movimientos de resurgimiento étnico-nacionalista crecieron en intensidad, gracias también a la parcial libertad de prensa y de asociación.

Las relaciones sociopolíticas internas entre las regiones bajo las cuales regía la política del *indirect rule* administrativo del imperio central muestran en este período la presencia de una creciente conflictividad entre dálmatas y croatas. Las hostilidades entre las dos regiones se desarrollaban bajo el campo de la compleja relación entre identidad, pertenencia y territorio, y bajo la cuestión de la memoria histórica. Los representantes de la región croata presionaban ante la corte imperial austríaca por la anexión de Dalmacia, basándose en la supuesta evidencia de una historia común que debía cumplirse también en la unidad territorial. La propuesta anexionista fue repetidamente rechazada por las asambleas municipales dálmatas, que consideraban viciada la versión croata del discurso sobre la memoria histórica colectiva por motivos políticos e ideológicos. El grupo dálmata italohablante sostenía en cambio que el patrimonio cultural e histórico del componente italiano de la región fuese conservado y valorizado bajo la forma de un reino autónomo del imperio austríaco, en el cual conviviesen las nacionalidades italiana, serbia, croata, albanesa, montenegrina y hebrea; por ello se denominaban *autonomistas dálmatas*. Mientras en el triángulo geográfico se debatían largamente los términos convencionales sobre los límites territoriales en una extensa serie de

reuniones, acciones, compromisos políticos e incidentes diplomáticos entre la corte imperial, las ciudades dálmatas y Zágreb, paralelamente en Italia durante la segunda mitad del siglo XIX explotaba la cuestión de los territorios adriáticos. Diversos intelectuales y políticos italianos y dálmatas de orientación federalista, municipalista y republicana, se empeñaban efectivamente en debates sobre la anexión a Italia de los territorios con alta densidad de población italiana e italohablante. Tales intenciones se enfocaban particularmente en los territorios de Istria y de Venecia Julia, y parcialmente en Dalmacia, cuya anexión al nuevo Reino de Italia no fue considerada por muchos como una hipótesis realista hasta por lo menos 1885, ni por parte de los italianos ni por los dálmatas, dada una serie de razones que ilustraremos más adelante.

Mientras en Italia se intentaba el debilitamiento del poder de los Habsburgo en tierras adriáticas mediante la acción diplomática del estadista Cavour, los dálmatas, reunidos en torno a los intelectuales Tommaseo y Bajamonti, continuaban hacia 1860 oponiéndose en la corte austríaca a los croatas, estos últimos convencidos de la sustancial homogeneidad lingüística y cultural entre ambas regiones. La cuestión administrativa permaneció sin resolver por falta de una franca toma de posición por parte del emperador José II, y por lo tanto se confirmó el statu quo de una Dalmacia que continuaba siendo provincia austríaca y no húngara, como hubiera sido la intención de los croatas. La actitud del imperio, aunque sumamente variable en cuanto dependía en gran medida de los equilibrios políticos internacionales, básicamente terminó por secundar indirectamente estas instancias, como modo de asegurar la cohesión social en sus provincias con el fin de frenar la peligrosa insurgencia de movimientos revolucionarios que pudiesen atentar contra su integridad. Las reformas administrativas austríacas de 1860, 1861 y 1867 llevaron a una descentralización política parcial, gracias a la cual Dalmacia pudo contar con una discreta autonomía sin precedentes históricos. Lo que es importante relevar, sin entrar aquí en los detalles específicos, es la actitud política constante y coherente de los dálmatas en mantenerse fieles al imperio habsbúrgico, permaneciendo escépticos y reacios a involucrarse en los movimientos regionalistas y nacionalistas tanto eslavos como italianos, muy difundidos en esa época. Esta actitud diferenciaba profundamente a los dálmatas de sus «primos italianos» de las otras regiones limítrofes adriáticas, en las que fue más marcada —por ejemplo, entre los istrios— la voluntad de salir del regionalismo para ingresar en una dimensión de nación que tornase visibles y reconocidos los sentimientos de pertenencia e identidad colectiva.

Según el especialista Luciano Monzali[118], los dálmatas:

> «[...] se consideraban a sí mismos como culturalmente diferentes, tanto de sus vecinos italianos como de los eslavos, reclamando su identidad específica y única. Este factor identitario siempre ha constituido una razón de diferencia respecto a los istrios, quienes compartían parcialmente la escisión lengua/cultura con el territorio de dominio austríaco, y que históricamente fueron activos protagonistas de los movimientos separatistas. Los dálmatas tenían una plasticidad lingüística y cultural capaz de deslizarse del dialecto véneto pasando por el croata hasta el dalmático, el idioma vernáculo, una lengua romance muerta hoy en día»[119].

En Dalmacia la cuestión de la nacionalidad y de la pertenencia no desembocó nunca, pues, en un proyecto político separatista, sino que confluyó moderadamente en el movimiento liberal autonomista dálmata, guiado por la élite intelectual y burguesa dálmata. El objetivo principal del movimiento era la defensa de la autonomía y del equilibrio socioeconómico y político de la región, que arriesgaba menoscabarse en las tormentas nacionalistas. Desde 1861 y por al menos dos décadas, el movimiento liberal autonomista concentraba sus acciones sobre las relaciones internas con la provincia croata del imperio austríaco, con el objetivo de autoafirmación de la identidad y de la memoria propias[120]. El movimiento autonomista liberal logró mantenerse con vida por dos décadas hasta 1885, cuando lo dálmatas italianos perdieron hegemonía en la región, a excepción de la ciudad de Zara. El partido carecía de un sustento popular en su base, ya que estaba formado prevalentemente por exponentes de la clase social acomodada, cuya visión de la sociedad reflejaba en parte un imaginario ideal que no se correspondía realmente con el plano de la organización social. La falta de comunicación con los ambientes rurales de la Dalmacia, compuestos por una mayoría eslava que no gozaba de un acceso fácil a la participación en la palestra pública, constituyó un factor que a la larga debilitó al movimiento mismo. El apoyo popular también se debilitó por la fuerte intervención de las autoridades militares y civiles austríacas durante las elecciones en favor de los partidos croatas. Del mismo modo, la escasa interacción y colaboración entre los principales

---

[118] Luciano MONZALI. *The Italians of Dalmatia: from Italian Unification to World War I*. Toronto: Toronto University Press, 2009.

[119] Ibídem, «Foreword», p. X.

[120] Según Luciano MONZALI [op. cit., p. 54]: «It is a mistake to define the Dalmatian Autonomist Liberal Party as an Italian movement. As Tommaseo pointed out, for many centuries the Dalmatians had been a separate people, the product of the fusion of Italian and slav races and cultures. Tommaseo, Bajamonti, Lapenna, Galvani [...] believed that there was a Dalmatian nation founded on values that were not so much ethnic as historical and cultural. The specificity of the lifestyle, mentality, culture, languages legitimized their struggle for the defence of a political and administrative autonomy of Dalmatia in the Habsburg empire».

municipios —Spalato, Zara y Ragusa—, movidos por intereses demasiado localistas, junto a las presiones políticas externas, eran elementos de debilidad que a la larga agotaron la capacidad proactiva del movimiento. La lúcida y refinada consciencia que había inspirado a la burguesía intelectual y política en el proceso de construcción y representación de su identidad colectiva no alcanzaba por sí sola para negociar entre la tradición cultural y la memoria histórica por un lado, y la realidad social por el otro. El movimiento liberal autonomista, aunque hubiese dado un gran impulso a la elaboración y representación de la propia identidad histórica, fracasó en la realización práctica de estos objetivos, por lo que resultó incapaz de actuar eficazmente en el tablero político, carente de ese combustible fundamental constituido por la energía emocional compartida colectivamente por todos los componentes sociales de la Dalmacia. La memoria histórica y la identidad social, en efecto, tienen intrínsecamente naturaleza pública[121]: como tales, para poder sobrevivir, deben compartirse en forma colectiva. Pero en ese momento histórico existían demasiadas distancias sociales para que se pudiese hablar de una única memoria e identidad colectiva en Dalmacia.

3. Políticas de la memoria y del olvido en el siglo XX y el éxodo juliano-dálmata

En el apartado anterior habíamos trazado en líneas generales algunas macrodinámicas sociopolíticas en las cuales estuvo involucrada Dalmacia en relación al proceso de construcción de su perfil identitario histórico. El ascenso de los movimientos nacionalistas eslavos e italianos, las dinámicas sociopolíticas del Imperio Austrohúngaro y la cuestión adriática en Italia, entre otros, fueron importantes episodios y coyunturas que contribuyeron a definir, en la permanente interacción con las alteridades de turno (austríacos, croatas, italianos), los límites de la identidad y del campo de acción de los dálmatas. En este proceso entraron en juego múltiples factores de orden político (por ejemplo, el papel de las políticas administrativas imperiales), social (por ejemplo, las diferencias entre los medios urbanos y rurales) y simbólico-cultural (por ejemplo, los ideales de la élite intelectual sobre la memoria y la identidad colectivas).

En el curso del siglo XX ingresan nuevos factores de complicación al ya delicado equilibrio sociopolítico de los Balcanes. Después de la Primera Guerra Mundial se constituyó el nuevo Reino de los Serbios, Croatas y Eslovenos, y según el Tratado de Londres —estipulado con

[121] Maurice HALBWACHS. *On Collective Memory.* Chicago: Chicago University Press, 1992. [Ed. orig.: *La mémoire collective.* París: Presses Universitaires de France, 1950].

Francia y Gran Bretaña—, Italia recibía el Alto Adigio, Venecia Julia, Isonzo, Carso e Istria con exclusión de Fiume (hoy, Rijeka). Dalmacia en cambio fue asignada al Reino de Yugoslavia, contradiciendo los acuerdos secretos previos estipulados con Francia, Gran Bretaña y Rusia en el Tratado de Londres. Tal episodio, en el conjunto de las experiencias coloniales italianas, contribuyó a hacer valer la célebre expresión de «victoria mutilada», difundida en toda Italia, que indicaba el fracaso parcial italiano en la obtención de los territorios perseguidos.

El período interbélico transcurrió con relativa tranquilidad. Los italianos abandonaron casi completamente Dalmacia, transferida a Yugoslavia, salvo la ciudad de Zara que había entrado a formar parte del Reino de Italia. En 1941 Mussolini hizo ingresar a Italia en guerra contra Yugoslavia, al término de la cual se creó el Estado independiente de Croacia, guiado por el movimiento ultranacionalista de los Ustaša[122]. Italia anexó algunos territorios de Dalmacia y cerca de Fiume, y creó las provincias de Spalato y Cattaro. Por razones militares, con el fin de sostener al Estado croata, incluso tal vez con la idea de crear un protectorado, Italia ocupó una franja de 100 km del mar Adriático. La situación general se tornó muy difícil, en cuanto los croatas Ustaša no toleraban la presencia militar italiana que en cierto modo limitaba su acción duramente violenta contra serbios y judíos, perseguidos y asesinados por millares. A fines de 1941, después que Hitler desencadenara la guerra contra la Unión Soviética, los comunistas croatas y yugoslavos iniciaron levantamientos, incluso contra las fuerzas militares italianas. Evidentemente, la reacción fue de carácter militar, en cuanto las reglas de derecho internacional vigente entonces protegían solo a los militares combatientes de fuerzas regulares y no a los partisanos que, en el mundo de entonces, eran considerados rebeldes y por tanto pasibles de ejecución. En este período se intentó hacer que despegara la economía en la parte de Dalmacia anexada a Italia, también con la visión de ayudar a esas poblaciones en un camino que sancionaría su pertenencia a Italia incluso desde el punto de vista cultural. Esto se realizó inicialmente mediante políticas lingüísticas: la lengua, vehículo primario de cultura, memoria e identidad[123], era vista como un medio fundamental para convertir o suprimir todo lo que no expresase la completa adhesión e identificación con el régimen y con la nación. La lengua, que en su volatilidad, plasticidad y diversidad constituye un reservorio (conservador e innovador a la vez) de la identidad colectiva gracias a su poder performativo, se transformó así en objeto de manipulación política. Se abrieron las escuelas en las zonas ocupadas y se introdujo la lengua italiana un cierto número de horas, junto a la enseñanza en lengua croata.

---

[122] Movimiento político de extrema derecha originado por el Partido de los Derechos, organización croata nacionalista fundada en 1861 por Ante Pavelić y que combatiera contra los serbios del Reino de Yugoslavia.

[123] Alessandro DURANTI. *Linguistic Anthropology.* Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Además, los espacios públicos de socialización, en los cuales tiene lugar ese proceso permanente de producción y reproducción del capital cultural, fueron los canales a través de los cuales los mensajes propagandísticos del régimen podían transmitirse de forma más eficaz y profunda. Se hizo un uso amplio de esos espacios, a través de la creación de organizaciones de asistencia o cooperativismo de impronta italiana.

El intento fascista de reparar la «mutilación» de la Primera Guerra Mundial mediante la ocupación de los territorios dálmatas buscó impactar en los procesos de producción y transmisión de la memoria colectiva local. Incluso la memoria, mediante la acción invasiva fascista, en cierto sentido fue sometida a un proceso de «mutilación»: se implantaron medidas coercitivas para proveer nuevos marcos cognitivos y mapas identitarios a las consciencias individuales, en sustitución de los anteriores. Procurar mutilar una lengua de sus potencialidades creadoras y de sus raíces significa tratar de erradicar la memoria de un pueblo: borrar palabras, introducir otras nuevas, crear nuevos eslóganes y suplantar otros, ello constituye un modo de fundar una nueva narrativa compuesta por nuevos mitos y nuevos ritos[124]. En toda Italia el fascismo cumplió una obra de pilotaje de la lengua, buscando borrar el dialecto vernáculo preexistente y tornando obligatoria la lengua italiana. Como recuerda Bourdieu[125], la posesión de un alto capital cultural por parte de un grupo social constituye un factor de prestigio potencialmente por el alto poder coercitivo, gracias también a su capacidad de constante convertibilidad en capital social y económico. Los ámbitos escolares en los que tiene lugar la primera socialización, junto a los ámbitos domésticos, representan los lugares dentro de los cuales se lleva a cabo el proceso de aculturación de los individuos, verdaderos sitios de (re)producción conservadora, a veces innovadora, del orden estructural de la sociedad.

El fascismo tanto como el posterior período comunista, y del mismo modo el gobierno croata en la década de 1990, impusieron políticas lingüísticas en Dalmacia orientadas a la homogeneización social mediante acciones de supresión de las diferencias existentes. Las lenguas croata e italiana coexistieron desde siempre en forma vernácula y sincrética en todos los niveles de la sociedad dálmata aunque en ámbitos distintos (simplificando, el italiano como

---

[124] Eric HOBSBAWM y Terence RANGER [eds.]. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

[125] Pierre BOURDIEU. «The Forms of Capital» en *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education.* Nueva York: Greenwood, 1986, pp. 241-258; «The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed» en Craig CALHOUN et al. [eds.]. *Contemporary Sociological Theory.* Reino Unido: Blackwell, 2004 [2.ª ed.], pp. 290-305; «Structures, Habitus, Practice» en Craig CALHOUN et al. [eds.], op. cit., pp. 277-289.

lengua de la élite y de la alta cultura, el croata como lengua del pueblo), pero la enseñanza escolar ya sea de una u otra lengua fue alternativamente prohibida o favorecida según la lengua de la potencia dominante de turno. En el siglo XIX el bilingüismo serbocroata/italiano fue considerado por intelectuales dálmatas de ascendencia italiana como Tommaseo e Bajamonti, un patrimonio cultural a conservar y valorar como recurso social. Introducir el italiano como lengua extranjera en los programas didácticos, en un país en el que el bilingüismo ya estaba difundido a diario, significaba transferir una sensación de «extrañeza» lingüística en el plano social, lo que provee categorías discriminativas en sus significados políticos e ideológicos. Tales políticas lingüísticas, de forma y entidad diversas, apuntaban a disolver el tejido social de Dalmacia y debilitar su cohesión interna.

Las políticas lingüísticas bajo los diferentes regímenes comprendieron también la conversión forzada de la toponimia y de los apellidos, italianizados[126], eslavizados o croatizados según la bandera política dominante: un modo relativamente simple pero eficaz de producir una historia y una identidad nuevas, eliminando la memoria de las raíces, visible de antemano en los nombres propios, en los que se produce la máxima identificación entre el individuo, su historia familiar y la nacional. No es casual que durante la instauración del régimen comunista, junto a la conversión de los apellidos, se solicitó a istrios y dálmatas que escogiesen la nacionalidad de pertenencia, a raíz de los arreglos territoriales establecidos después de la Segunda Guerra Mundial. Como documenta la historia, fue breve el pasaje de la supresión lingüística a la supresión física de las alteridades construidas como tales por obra de estas políticas.

A partir del período interbélico dieron comienzo en Dalmacia las primeras emigraciones de dálmatas italianos, percibidos por la población eslava cada vez más como extranjeros, por tanto, como enemigos. Desde finales de la Segunda Guerra Mundial, incluso se les consideró cómplices del régimen fascista, tachados como «enemigos del pueblo» y por lo tanto, posible objeto de todo tipo de violencia o vejación. El destino de muchos de ellos fue el encarcelamiento, la muerte o la expulsión forzada, que se tornó más masiva a partir de la crisis del ejército italiano en Dalmacia, que se verificó desde comienzos de 1943 y bajo el dominio de los partisanos organizados por el general Tito. Después del armisticio del 8 de setiembre de 1943 y como consecuencia de la constitución de la República Social Italiana, el ejército italiano en los territorios adriáticos orientales sufrió además un desmembramiento total. Mientras conquistaban Venecia Tridentina y Friuli-Venecia Julia en setiembre de 1943,

[126] Por diversos motivos, en Dalmacia este proceso fue limitado, mientras que resultó masivo en otras áreas de Italia.

los nazis ocuparon Dalmacia junto a los croatas Ustaša, fuertemente antiitalianos; desde el 1.º de noviembre de 1944 los ejércitos populares yugoslavos (grupos partisanos) entraban a Spalato y Zara. Allí se documentan los primeros episodios masivos trágicos contra los dálmatas italianos, seguidos por matanzas sistemáticas en despeñaderos (dolinas o *foibe*)[127] contra los italianos considerados enemigos por la resistencia comunista tras la ocupación yugoslava de Trieste (en croata, Trst), Pola (en esloveno, Puli), Fiume (Rijeka) y Gorizia[128]. Recién en mayo de 1945, estadounidenses y británicos ocupaban la parte más septentrional de la región juliana y traían a la luz muchos de los crímenes perpetrados contra los italianos; pero esto no sucedió en Dalmacia, fuera del poder de los Aliados.

Es dentro de tales escenarios y atmósferas que se inicia el llamado éxodo juliano-dálmata, con el cual los historiadores entienden la diáspora de ciudadanos de lengua italiana provenientes de las regiones de Istria y Dalmacia, considerados extranjeros y hostiles para el nuevo régimen yugoslavo[129]. Las estimaciones sobre el número de exiliados (difícil de documentar por escasez o parcialidad de fuentes, datos y testimonios) varían desde 250.000 a 350.000, mientras que el número de víctimas en las masacres de las dolinas se estima desde 4500 a 15.000. El éxodo masivo que involucró a los dálmatas italianos tuvo tres oleadas principales: hasta 1947; desde 1948 (año de mayor intensidad, ya que fue el momento de la instauración oficial del régimen de Tito) hasta 1955; y finalmente, de 1955 a 1969.

Este éxodo constituyó para los dálmatas italianos un evento traumático fundamental de ruptura con su historia y su memoria, con sus lugares y comunidades de pertenencia. Diversos estudios socioantropológicos, entre los cuales se hallan los de Arrigo Petacco[130] y Flaminio Rocchi[131], examinan la cuestión de la memoria del éxodo por parte de los dálmatas e istrios de origen italiano. El éxodo llevó a un importante debilitamiento identitario, que constituye para los emigrantes un punto sin retorno, aún más crítico para los exiliados dálmatas arribados a Italia, tierra considerada como la propia patria cultural. Según Petacco, el «regreso» a Italia no

[127] La dolina [en lengua local, *foiba*; del latín *fovea*, «fosa, hoya»] es una cavidad natural creada por la erosión hídrica. Estas formaciones son típicas del Carso, área al este de Venecia, entre Italia, Croacia y Eslovenia.

[128] Alessandra MIKLAVCIC. «Diverse Minorities in the Italo-Slovene Borderland: "historical" and "new" Minorities Meet at the Market» [exposición presentada en el Memory and Narrative Symposium]. Berkeley, Universidad de California, nov. de 2006. La investigación se centró en el análisis de las actuales dinámicas sociales entre italianos y eslavos en los territorios limítrofes entre Italia y Eslovenia.

[129] Giancarlo RESTELLI. *Le Foibe e l'esodo dei giuliano-dalmati.* Milán: Raccolto, 2007; Paola ROMANO. *La questione giuliana 1943-1947. La guerra e la diplomazia, le foibe e l'esodo.* Trieste: LINT, 1997; Roberto SPAZZALI y Raul PUPO. *Foibe.* Milán: Mondadori, 2003.

[130] Arrigo PETACCO. *L'esodo. La tragedia negata.* Milán: Mondadori, 2000.

[131] Flaminio ROCCHI. *L'esodo dei 350.000 giuliani, fiumani e dalmati.* Roma: Difesa Adriatica, 1970.

se percibió por los exiliados como un momento de reabsorción dentro de los límites de un territorio de pertenencia sentido como tal. En el plano del imaginario colectivo y de las prácticas socioculturales de los dálmatas, Italia se vivió como una referencia fundamental, una parte integrante de la memoria colectiva, aun cuando, como hemos visto, su sentido de identidad social se fundaba en horizontes más amplios de múltiple pertenencia y multiculturalidad[132]. La diáspora en Europa y en el mundo, y los procesos de integración social consiguientes, tuvo en Italia contracaras psicológicas y sociales muy peculiares para los dálmatas italianos, a raíz de los pasados vínculos afectivos, simbólicos y sociales. Respecto a la inserción en una sociedad «totalmente ajena», la nueva vida en Italia para los dálmatas italianos presentó un elemento crítico ulterior, por la sensación del fallido reconocimiento de la afinidad y la conexión con el universo italiano, como sucedió y sucede con otros inmigrantes, como es el caso de los uruguayos emigrados a Italia[133].

Lo que Petacco trae a la luz a través del testimonio de los exiliados es el sentimiento de desconcierto identitario, lo que conduce a la idea de la *doble ausencia* de Sayad[134], es decir, el sentimiento de estar doblemente ausente de los dos territorios, el de origen y el de arribo. Los inmigrantes dálmatas de la primera generación entrevistados dan cuenta a menudo de la sensación de sentirse excluidos de ambas sociedades, por considerarse «distintos», «extranjeros», «enemigos»: una sensación general de rechazo explicada también por el escaso conocimiento por parte de los italianos de los trágicos sucesos acaecidos en los países limítrofes.

El éxodo constituye un momento de escisión física e identitaria de la tierra de origen, e implica un doble movimiento de actividades de memoria y de olvido. Memoria y olvido, como nos recuerda Marc Augé[135], son dos momentos intrínsecamente conectados: no puede darse la memoria sino a través de la desmemoria, y viceversa. Según el ya clásico estudio de Maurice Halbwachs[136], la memoria es colectiva en el sentido de que su naturaleza es social: la memoria individual siempre deriva de alguna colectividad (familia o comunidad, por ejemplo), y es el

---

[132] Francesco REMOTTI. *Contro l'identità.* Roma-Bari: Laterza, 3ª ed., 1996.

[133] Evelyne VAN HECK. *Passaggi di terre e identità. L'identità nella migrazione: gli uruguaiani in Italia.* Roma: Aracne Editrice, 2008.

[134] Adbelmalek SAYAD. *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato.* Milán: Cortina Raffaello, 2002. [Ed. orig.: *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré.* París: Seuil, 1999].

[135] Marc AUGÉ. *Le forme dell'oblio. Dimenticare per vivere.* Milán: Il Saggiatore, 2000. [Ed. orig. *Le formes de l'oubli.* París: Éditions Payot & Rivages, 1998].

[136] Maurice HALBWACHS. *On Collective Memory.* Chicago: Chicago University Press, 1992. [Ed. orig.: *La mémoire collective.* París: Presses Universitaires de France, 1950].

resultado de la negociación que el individuo hace con la historia y con la tradición, es decir, el pasado compartido colectivamente, ya a su vez socialmente negociado. Vivir la condición existencial de la doble ausencia significa para el migrante la situación de hallarse condicionado, cuando no imposibilitado, en la elaboración de su propio itinerario de vida y en la reconstrucción de su historia individual. En el caso del éxodo, entran además en juego factores psicológicos traumáticos adicionales, generados ya de antemano por la impotencia ante la opción de permanecer o partir, así como de recordar u olvidar. Jeffrey Alexander[137] identifica en el trauma una forma de recuerdo en el que, cuando es colectivo, median varias formas de representación ligadas a la reformulación de la identidad y de la memoria colectiva. El trauma cultural conlleva un riesgo de pérdida de sentido de la identidad por parte de la comunidad que vive el resquebrajamiento de su memoria; necesariamente también los esfuerzos por su recuperación se afrontan en el plano colectivo a través de acciones públicas de mediación y representación[138]. El trauma cultural es una memoria que amenaza desde el interior la propia existencia de la sociedad o del grupo, pues es capaz de hacer evocar eventos nefastos en los cuales sus miembros corrieron el riesgo del aniquilamiento o la disgregación[139]. A menudo se ha entendido al olvido, en particular al causado por traumas culturales, como fuerza pasiva y negativa, al contrario del proceso activo de la memoria individual y colectiva[140]. Sin embargo, el olvido constituye una reserva activa fundamental: tal es su importancia en psicología que precisamente sobre él se funda la terapia, en la tentativa de recuperar del inconsciente, actos y eventos removidos que, lejos de haber desaparecido, siguen presentándose continuamente en el paciente en formas patológicas[141].

En el caso del éxodo de los dálmatas italianos a partir de 1943 se puede hablar de la existencia de muchos olvidos en varios niveles: la dificultad de los protagonistas directos para poder o querer narrar las vivencias sufridas, síntoma de remoción psicológica; el olvido forzado bajo los distintos regímenes[142]; el olvido histórico por parte de la opinión pública y de los gobiernos italiano y eslavo, sobre cuya intencionalidad se discute desde hace años. Por otra parte, frecuentemente se han dado movimientos paralelos dirigidos a rescatar la memoria,

---

[137] Jeffrey C. ALEXANDER et al. *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley: University of California Press, 2004.

[138] Ron EYERMAN. *Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American Identity* [col. Cambridge Cultural Social Studies]. Cambridge: Cambridge University Press, 2001; Paul GILROY. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard UP, 1992.

[139] Jeffrey C. ALEXANDER et al., op. cit.

[140] Giovanna LEONE. *La memoria autobiografica.* Roma: Carocci, 2002.

[141] Sigmund FREUD. *Ricordare, ripetere e rielaborare*, Turín: Boringhieri, 1990, vol. VII., pp. 355-356.

[142] Paul CONNERTON, op. cit.

especialmente con la segunda y tercera generación de exiliados, cuyo propósito, dentro de un proyecto ético, era recuperar la memoria dispersa para recomponer un *orden de recuerdo* fragmentado en los espacios y en los tiempos de la diáspora mediante acciones de representación social.

La memoria desempeña un papel crucial en el proceso de construcción y transmisión de la identidad cultural de un grupo o nación, y tiene influencia en la esfera emotiva, perceptiva y cognitiva[143], entre otros, de las nuevas generaciones, en los enfrentamientos históricos en los que fueron protagonistas individuos más ancianos. Como sucede naturalmente en el proceso de transmisión intergeneracional de la memoria, y más problemáticamente en la memoria del trauma, que implica un proceso de dolorosa reelaboración, es necesaria una distancia psicológica y temporal de los acontecimientos sucedidos, motivo por el cual a menudo se confía a segundas o terceras generaciones la tarea (y el anhelo) de reflotar los hechos y dar testimonio de ellos.

Los modos mediante los cuales se encarna el pasado determinan representaciones y acciones en el presente, y están condicionados por relaciones de poder en el campo social considerado. Como hemos visto para Dalmacia en la segunda mitad del siglo XIX, los grupos sociales con mayor influencia social y política detentaban la prerrogativa de validar en el espacio público su propia versión de la historia y de la identidad colectiva. En el caso de los exiliados, especialmente en las primeras fases de integración en la sociedad anfitriona, las narrativas colectivas pueden tener poca visibilidad social ya que corresponden a individuos que pertenecen a una minoría social, étnica o política, o porque se trata de narrativas que van a contracorriente respecto de las dominantes y mayoritarias. Las prácticas mnemónicas de quienes forman parte de la diáspora, según sus posibilidades de expresión performativa en los espacios sociales, pueden manifestarse de múltiples maneras, desde las narrativas domésticas a los actos rituales conmemorativos. En particular estos últimos, a nivel colectivo, contribuyen a anular la dispersión y la transitoriedad de la memoria en el ámbito espacio-temporal del evento y permiten recomponer, al menos dentro de dicho contexto, el horizonte perdido a causa del desarraigo causado por el éxodo. De este modo, el ritual se convierte en un potente instrumento de reconexión y activación de circuitos mnémicos adormecidos por elementos externos (las políticas de régimen) e internos (las remociones psíquicas, por ejemplo).

[143] Carolin DEMUTH, Monika ABELS y Heidi KELLER. «Autobiographical Remembering and Cultural Memory in a Socio-historical Perspective» en Gang ZHENG, Kwok LEUNG Y John ADAIR [eds.]. *Perspectives and Progress in Contemporary Cross-Cultural Psychology. Selected Papers from the Seventeenth International Congress of the International Association for Cross-Cultural Psychology [2004].* [En línea]. Disponible en Internet en http://ebooks.iaccp.org/xian/DFs/5_6Demuth.pdf.

En el caso de los exiliados dálmatas y del trauma colectivo de la expulsión de la propia tierra —y, por lo tanto, de sus referencias espaciales concretas que, como recuerda Jan Assmann[144], son formas primarias de enganche de la memoria—, se torna fundamental la posibilidad de tener un lugar y un momento social en los que capitalizar su memoria histórica en patrimonio cultural.

4. Nuevos mitos identitarios y viejos localismos: el resurgimiento de la cuestión étnico-nacional en la década de 1990

En el caso de los Balcanes, las categorías ordinarias de análisis sobre la memoria colectiva se vuelven complejas: no hay algo que pueda definirse como *identidad balcánica* o *memoria balcánica*, incluso porque a menudo sucedió que las identidades nacionales del área (croata, serbia, eslovena, etc.) se definieron por contraste recíproco mediante políticas y prácticas de esencialización[145].

El proceso de construcción de la memoria histórica de una nación o grupo social se desarrolla generalmente sobre nudos críticos de identidad, etnicidad y pertenencia, y posee altas valencias retóricas[146]. Ellas quedan de manifiesto, por ejemplo, ya en las operaciones de selección del recuerdo, llevadas a cabo por las partes interesadas sociales y políticas, quienes extraen del *continuum* de la memoria histórica episodios considerados por ellos mismos como emblemáticos y funcionales al propósito de establecer un orden social y un horizonte de sentido acabado, fundados en el pasado compartido. La privación de la memoria sociocultural constituye un elemento de violencia simbólica que comparten todos los regímenes: la memoria histórica depende fuertemente del poder. La reconstrucción histórica asume una connotación manipuladora que tiende al aniquilamiento de la memoria individual y a su orientación colectiva homogénea. La memoria ha tenido gran importancia en la formación del Estado yugoslavo[147]: su legitimación política se fundó sobre las representaciones simbólicas de la experiencia de la lucha de Liberación Nacional, que hizo emerger la identidad colectiva del pueblo yugoslavo comunista. El régimen buscó suprimir formas alternativas e incómodas de

---

[144] Jan ASSMANN. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale.* Bolonia: Il Mulino, 2002.

[145] Maria TODOROVA [ed.]. *Balkan Identities.* Reino Unido: C. Hurst & Co. Publishers, 2004.

[146] Michael HERZFELD. *Intimità culturale. Antropologia e nazionalismo.* Nápoles: L'Ancora, 2003. [Ed. orig.: *Cultural Intimacy, Social Poetics in the Nation-state.* Nueva York: Routledge, 1997].

[147] Jonas FRYKMAN. «Making Sense of Memory. Monuments and Landscape in Croatian Istria» en *Ethnologia Europaea,* n° 33, vol. 2, Copenhague, 2003, pp. 107-120.

memoria que sabotearan el éxito del proyecto de creación de un alto grado de solidaridad y homogeneidad internas. Por este motivo, el mito fundacional del Estado comunista individualizado en la experiencia de liberación contra el fascismo constituye no solo la referencia temporal del nacimiento de su historia —el año cero—, sino también el emblema de la lucha social entre *in-group* y *out-group*[148], que determinó los criterios de pertenencia e inclusión de los nuevos miembros en la sociedad. La inclusión a título pleno de los individuos en el territorio de Yugoslavia solo podía darse con criterios de acceso bien definidos; en primer lugar, la adhesión ideológica y política. El régimen comunista intentó expulsar de su cuerpo social todo lo que estaba (o se suponía) conectado al fascismo, incluidas las poblaciones istrias y dálmatas italianas. Ellas podían participar en la gran narrativa del Estado comunista solo en cuanto miembros recién llegados de un *out-group* (fascista italiano), porque justamente sobre la oposición comunista/fascista, junto a la étnica eslavo/italiano, se fundaba sustancialmente tal narrativa. Las políticas esencialistas del Estado comunista pueden ejemplificarse claramente en el célebre lema nacional «Fraternidad y Unidad», que dota de sentido a un proyecto político que intentaba superar los localismos étnicos y sociales.

Pero como para todo mito y rito recién nacidos (o inventados), y de forzada adhesión, con la disolución del régimen comunista volvieron a emerger todas las memorias adormecidas de una historia hecha de antiguas fragmentaciones y complejidades. La memoria histórica manipulada en función retórica mostró su debilidad desmigajándose frente a la urgencia de muchas historias reprimidas que deseaban contarse, y que fueron después triste y violentamente contadas durante la guerra serbo-bosnio-croata de la década de 1990, plasmada retóricamente, también ella, sobre los temas de la etnicidad y del nacionalismo. El final del régimen trajo de nuevo con fuerza la cuestión identitaria, en un panorama del imaginario cultural colectivo[149] repentinamente vaciado de nacional-comunismo y de sus contenidos retóricos de fraternidad y unidad que dominaron Yugoslavia durante cuarenta años.

A partir de 1989 resurgen movimientos de autoafirmación de las identidades colectivas serbias, bosnias y croatas que hacen pie en el vacío estructural y simbólico de la ex Yugoslavia. Los representantes políticos serbios y croatas comienzan operaciones propagandísticas cada vez más sistemáticas de control e influencia de la opinión pública, haciendo hincapié en sentimientos patrióticos y oposiciones étnicas. El periódico serbio *Politika*, por ejemplo, se tornó uno de los más importantes medios de comunicación para la propaganda del presidente

[148] Henri TAJFEL y John C. TURNER. «The Social Identity Theory of Intergroup Behaviour» en Stephan WORCHEL y William J. AUSTIN [eds.]. *Psychology of Intergroup Relations*. Chicago: Nelson-Hall, 1986, pp. 7-24.

[149] Véase Benedict ANDERSON. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* Londres: Verso, 1983.

Milosevic. Esto llevó a la necesidad de buscar nuevos horizontes de sentido echando mano nuevamente a la reserva de las memorias históricas de Serbia, Bosnia y Croacia, anteriores al período de Tito. Como afirma el investigador Marko Hajdinjak:

> «[...] sin la imposición de las nuevas memorias nacionales hubiera sido mucho más difícil persuadir a la mayoría de los yugoslavos que lo que estaba sucediendo era un odio generado por la guerra étnica antes que un conflicto provocado por la élite»[150].

De improviso ya no se era más yugoslavo, sino nuevamente serbios o croatas, y se impuso desde arriba la distancia y la negación dogmática de lo que pocos años antes constituía el mensaje cotidiano del régimen: fraternidad y unidad.

Fueron numerosos los instrumentos utilizados por las políticas serbias y croatas. Por ejemplo, la institución de rituales de conmemoración de episodios históricos mitificados y presentados como fundacionales por pertenecer a la «nación» serbia o croata. La bandera yugoslava, así como los eslóganes nacionales, fueron sustituidos. El lema de la defensa croata, por ejemplo, fue *Sve za Hrvatsku* («Todo por Croacia»), y recordaba la máxima de Ustaša *Za dom spremni* («Prontos para la patria»). Se redescubrieron memorias y tradiciones locales desde fines de la década de 1980 hasta mediados de los noventa, y se exhumaron antiguos odios nacionales entre serbios y croatas para reforzar las motivaciones étnicas y crear fuerte escisiones identitarias entre las regiones. Tanto en Croacia como en Serbia, la misma lengua —una vez, el papel de las políticas lingüísticas— fue nacionalizada a partir de 1991. En Serbia, por ejemplo, el involucramiento político de autoridades intelectuales y religiosas (como la Iglesia ortodoxa) desempeñó un papel importante en la orientación de las percepciones colectivas. De ello da testimonio el memorándum de la Academia Serbia de Artes y Ciencias (1986), en el cual se utilizó por vez primera el vocablo *genocidio* a propósito de la cuestión kosovar, término que en breve ingresó en el repertorio lingüístico propagandístico. La memoria histórica del Estado independiente de Croacia, fundado durante la Segunda Guerra Mundial, resurgió a partir de 1990 por medio de las acciones políticas del flamante presidente Tudjman, con el fin de recrear un continuidad simbólica con la antigua nación croata.

Entre 1991 y 1995, con la guerra serbo-croata, las políticas etnicistas serbias y croatas alcanzaron el paroxismo[151]. Ambas naciones vivieron procesos de esencialización étnica impuesta desde arriba, gracias al control de los medios de comunicación. Croacia y Serbia

---

[150] Marko HAJDINJAK. «From Organized Oblivion to Forced Remembering: Memory and Identity among Serbs and Croats», conferencia presentada al simposio internacional *The Memory of Violence/Genocide: its Meaning in the Process of Peace Building.* Tokyo: Universidad de Tokyo, 18 de marzo de 2006.

[151] Véase Marita STURKEN. «Memory, Consumerism and Media: Reflections on the Emergence of the Field» en *Memory Studies,* vol. 1, n° 1, enero 2008, pp. 1-73.

insistían en el victimismo colectivo agudizando en las clases sociales los sentimientos de odio sobre bases étnicas fundadas en simples oposiciones binarias: por ejemplo, los serbios representados como poblaciones bárbaras; los croatas, como los temibles Ustaša. Serbia operó una verdadera asimilación entre Ustaša y los croatas, estos últimos considerados responsables y cómplices de las masacres de los Ustaša contra los serbios. En el lado opuesto, los eventos históricos de los cuales fueron protagonistas los Ustaša fueron minimizados, con el fin de atenuar las memorias incómodas y garantizar de este modo una imagen positiva y duradera del Estado independiente de Croacia. Según estas interpretaciones, la limpieza étnica —el embrollo étnico, para Claudio Marta[152]— que aconteció en los Balcanes en la guerra serbo-croata ocultaba en los hechos un plan programático de utilización de la categoría de etnicidad, recurso e instrumento para construir una memoria histórica adaptada a los objetivos y a las circunstancias políticas locales.

Mucha historia ha transcurrido desde el tiempo en el cual los dálmatas buscaban defender su autonomía de las reivindicaciones croatas bajo el imperio de los Habsburgo: en la década de 1990 la cuestión identitaria local y regional pasó a segundo plano, porque la prioridad nacional estaba enfocada en la construcción de nuevas memorias e identidades. Históricamente, Dalmacia nunca constituyó una región con grandes riesgos de aventuras independentistas, pero la obra de centralización cultural invasiva de la política de croatización, sobrevenida luego de la guerra serbo-croata (llamada *guerra patriótica* en Croacia) y que reclamó un fuerte sentimiento de unidad y homogeneidad étnica y social, también influenció de algún modo la concreción de una narrativa de la memoria del éxodo que permitiera a los exiliados evitar un posible destino de olvido.

No obstante ello, las comunidades dálmatas e istrias están hoy en condiciones de valerse cada vez más de su derecho al testimonio y al recuerdo en el espacio público, como veremos en el ejemplo ilustrado en el próximo apartado. Durante y después del conflicto serbo-croata, se echó sombra sobre la historia y la presencia de las identidades colectivas locales, dada la prioridad de los gobiernos nacionales en la proposición, e invención, de una nueva memoria histórica. La cuestión de la identidad colectiva de los dálmatas italianos después de la Segunda Guerra Mundial, por lo tanto, se dejó a un lado: después del éxodo masivo, ellos pasaron a constituir una minoría para el nuevo Estado croata, a la que el régimen comunista ya había vuelto inofensiva, y los debates sobre la pertenencia nacional formaban parte ya de un pasado lejano. Restaba, sin embargo, la compleja cuestión de negociar la memoria histórica del éxodo, resurgida del olvido después del colapso del régimen y sepultada nuevamente con el estallido

[152] Claudio MARTA. *Relazioni interetniche. Prospettive antropologiche.* Nápoles: Guida, 2005.

de la guerra serbo-croata. Mientras Croacia conmemoraba su antiguo pasado con una masiva propaganda política, con el fin de fundarse a sí misma en el presente, Dalmacia lo olvidaba. Para los dálmatas italianos, así como para los istrios, quedaba la posibilidad de recuperar la memoria del trauma colectivo solamente a través de las acciones de los protagonistas del éxodo y de sus sucesivas generaciones, en la urgencia de compartir y dar testimonio de los eventos históricos en los cuales estuvieron involucrados. Como recuerda Paul Ricœur[153] refiriéndose a la memoria colectiva, en la necesidad de hacer emerger la dimensión de la consciencia histórica con el fin de tornar al discurso histórico funcional a la documentación y representación del pasado.

Para los dálmatas italianos, la oportunidad de reconstruir su memoria histórica y sociocultural se confía a sus identidades diseminadas por el mundo: un proyecto glocal en el cual la memoria local se patrimonializa a partir de un espacio y por actores transnacionales. Las asociaciones de las comunidades dálmatas e istrias presentes en Italia[154] persiguen hoy el objetivo de dar testimonio de los eventos del éxodo y de las *foibe*, mediante estudios, investigaciones, actividades culturales y conmemorativas, con el fin de identificar y preservar las memorias y las historias que sufren riesgo de olvido, contribuyendo de este modo en la construcción de la narrativa historiográfica. En el caso de la memoria del éxodo dálmata, los principales actores sociales involucrados —comunidades de exiliados, representaciones políticas italianas, segundas y terceras generaciones, academias y medios de comunicación, etc.— están hoy dedicados a la obra de documentar, reconstruir e interpretar los eventos, mediante operaciones no exentas por cierto de retóricas y prácticas de poder. Los debates políticos e historiográficos en torno a los eventos evidencian las divergencias de visión que van más allá del ámbito de reconstrucción de dichos eventos por parte del historiador y del científico social, y que implican una sensible dimensión psicológica y política. En efecto, involucran procesos de negociación de memorias sociales y culturales mucho más vastas, no solo de grupos (comunidades de exiliados), sino también de áreas locales (Istria, Dalmacia) y nacionales (Italia, Croacia, Serbia, Eslovenia).

---

[153] Paul RICŒUR. *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato.* Bolonia: Il Mulino, 2004.

[154] Entre las numerosas asociaciones y entes con presencia en Italia se encuentran: Istituto Regionale per la Cultura Istriana Fiumana e Dalmata; Società Dalmata di Storia Patria; Associazione Nazionale Venezia Giulia e Dalmacia; ADES; Comitato Dieci Febbraio; Continuità Adriatica; Lega Nazionale.

5. El *Día del Recuerdo* y las perspectivas europeas para una memoria y una Historiografía compartidas

Los acontecimientos del éxodo de los dálmatas italianos, cuyo acceso al espacio público y cuyo poder de representación social han sido históricamente escasos, cayeron en múltiples olvidos[155], en una especie de jerarquía de poder del recuerdo que puso en primer plano determinados contenidos mnémicos frente a otros, como por ejemplo los relativos a las masacres de las dolinas. El límite entre lo que está permitido recordar y lo que es necesario olvidar, como subraya Pierre Nora[156], es una condición en la que se expresan las conexiones conflictivas entre recuerdo, necesidad de destrucción y olvido. ¿Por qué el recuerdo del éxodo fue marginalizado por mucho tiempo por la opinión pública y por gran parte de la Historiografía? Muchas son las hipótesis, de las cuales aquí no es posible dar cuenta de manera exhaustiva. Sin duda, ha desempeñado un papel importante la sedación social, bajo el régimen comunista, de todas las contranarrativas y memorias locales que no calzaran dentro del discurso dominante del régimen de Tito y, paralelamente, el escaso conocimiento de los episodios en Italia. Además, el reciente interés mediático, político y científico sobre el tema de la documentación de los eventos de las dolinas, cuyos principales protagonistas fueron los pueblos juliano-istrios, indirectamente contribuyó a que las voces dálmatas pasaran a segundo plano. Como hemos visto en apartados anteriores, históricamente las acciones políticas de los dálmatas italianos han sido menos resonantes respecto de las de los juliano-istrios, que contaron con una visibilidad más alta en los medios, como lo atestigua la propagación que tuvo campaña de reconquista de Fiume llevada adelante por el célebre poeta D'Annunzio. La propia marginalidad y lejanía territorial de Dalmacia respecto a Italia hizo que no se reconociese ni sintiese la fuerte cercanía cultural. Estos ejemplos arrojan luz sobre la naturaleza social interdependiente de la memoria, cuya capacidad de capitalización en el seno de la sociedad depende de jerarquías simbólicas de poder.

Hoy la memoria de los exiliados dálmatas se encuentra en vías de rescate del olvido social gracias a iniciativas de asociaciones sociales e instituciones oficiales. *El Día del Recuerdo* constituye tal vez el caso más visible de este proceso de recuperación de la memoria histórica. Esta jornada se instituyó en Italia como solemnidad civil con la ley n° 92 de 2004, en memoria de los protagonistas del éxodo juliano-dálmata, así como de las víctimas de las masacres de las

---

155 Arrigo PETACCO. *A Tragedy Revealed: the Story of the Italian Population of Istria, Dalmatia and Venezia Giulia 1943-1956*. Toronto: University of Toronto Press, 2005. [Ed. orig.: *L'esodo, la tragedia negata degli italiani d'Istria, Dalmacia e Venezia Giulia.* Milán: Mondadori, 1999].

156 Pierre NORA. *Les lieux de mémoire.* París: Gallimard, 1984-1992, 7 vol.

dolinas en Istria, Dalmacia y Venecia Julia por parte del Ejército Popular de Liberación yugoslavo, que comenzaron con el armisticio de 1943 y prosiguieron hasta 1945. Con la caída del bloque comunista en 1989 termina de esta manera un silencio histórico y político que llevaba décadas, y se abre paso a un proceso de recuperación de la memoria histórica de los episodios traumáticos de la Segunda Guerra Mundial acaecidos en las regiones adriáticas. El Día del Recuerdo se celebra cada 10 de febrero, fecha de alto valor simbólico ya que en ella entró en vigor el tratado de paz mediante el cual Pola, Fiume, Zara, parte di Gorizia y Trieste se transfirieron a Yugoslavia. En el segundo inciso de la ley se incluye la voluntad política de conservar y renovar la memoria de las dolinas y del éxodo mediante la promoción de iniciativas «dirigidas a valorizar el patrimonio cultural, histórico, literario y artístico de los italianos de Istria, de Fiume y de las costas dálmatas».

Esperada por décadas por las comunidades de exiliados dálmatas y julianos, esta ley constituye un momento importante de reconocimiento y oportunidad de rescate de una memoria colectiva e individual sumergida en el olvido social. Enrico Rossi, presidente de la Región Toscana y miembro del consejo regional dedicado al recuerdo de las masacres y de los exiliados de las regiones adriáticas orientales, afirma que

> «[…] recordar las *Foibe* quiere decir detenerse sobre una gran herida, tras largos y prolongados silencios. Quiere decir execrar todas las masacres, de cualquier tiempo y lugar. Quiere decir apelar a todos para una memoria compartida»[157].

Pero al hablar de memoria compartida se abre un terreno espinoso: en el caso del Día del Recuerdo, ¿de qué recuerdo se trata?, ¿de quién y para quién? El «discurso» sobre el éxodo juliano-dálmata todavía es contradictorio, y la ocasión del Día del Recuerdo evidencia la problemática de la intersección entre Historia e historias, entre Memoria y memorias, lo que nos lleva al tema más general sobre los mecanismos de transmisión de la memoria colectiva, los que en su dimensión performativa (en este caso, un ritual institucional) sirven de vehículo para el recuerdo colectivo. Los modos sociales en los que se materializa la memoria colectiva, en los que se torna práctica material, rito conmemorativo, monumento, a menudo han sido aspectos desatendidos en el campo de los estudios sobre la memoria cultural: sin embargo, ellos hacen evidente cuál es el estado mnemónico de determinados eventos históricos por parte de los agentes sociales involucrados, y las direcciones en las cuales se quiere orientar la cultura social del recuerdo. Los monumentos conmemorativos impiden la dispersión y la

---

[157] «Giorno del Ricordo. Rossi: "Condanna netta alla violenza"» en *La Nazione*, Florencia, 7 de febrero de 2011. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.lanazione.it/firenze/cronaca/ 2011/02/07/455395-giorno_ricordo_rossi_condanna_netta_alla_violenza.shtml].

fragmentación de la memoria, porque ofrecen un ícono visible[158] adherido a un espacio material, que permite enraizar físicamente una memoria y unos recuerdos esencialmente volátiles y transitorios[159]. Las obras, los monumentos, los rituales son instrumentos evocativos y cocreadores al mismo tiempo, ya que permiten ritualizar el mito colectivo de una historia, actualizada según las necesidades del momento, y permiten representar el pasado en un proceso que continuamente interactúa (cuando no los condiciona) con los procesos mnémicos individuales.

En torno al Día del Recuerdo, considerado por muchos como el paralelo al Día de la Memoria de la Shoá, cada año vuelven a aflorar discusiones y polémicas sobre su valor político y simbólico. Tales debates, concentrados en los días cercanos al evento, constituyen síntomas de un proceso en curso de negociación sobre el significado de estos eventos: en los campos de batalla sociales y políticos es donde se desarrolla a nivel profano la lucha simbólica por la apropiación de la memoria, que se suspende en cambio durante el rito de la celebración.

Diversos exponentes de las fuerzas políticas italianas de centro-izquierda subrayan el empleo manipulador del Día del Recuerdo, instituido por el gobierno de centro-derecha. En tal celebración ven la presencia de una estrategia retórica para polarizar las posiciones ideológicas y renovar el ataque al comunismo y a la izquierda. Según muchos pensadores y políticos de centro-izquierda, la *ratio* misma de la ley estaría viciada, porque expresa la voluntad de reunir las memorias tanto del éxodo como de las masacres de las dolinas, que deberían en cambio considerarse eventos distintos, teniendo en cuenta la diversidad de los pueblos istrio y dálmata[160].

Cuando la memoria del éxodo juliano dálmata comenzó a tornarse objeto de debates, como ha estado sucediendo en los últimos años, surgen problemas interpretativos cruciales que demuestran la complejidad de negociar la memoria con la actualidad. Los eventos históricos del éxodo y de los despeñamientos aún están en proceso de recuperación histórica, y todavía cuesta conciliar las diversas versiones de la historia, y de las historias individuales. Detrás de las polémicas más inmediatas sobre la instauración misma, sobre la interpretación o sobre las modalidades de celebración del Día del Recuerdo, se sitúan nudos críticos que nos derivan a la

[158] Jan ASSMANN, op. cit.

[159] Paul CONNERTON, op. cit.

[160] Ley n.º 92 del 30 de marzo 2004, publicada en la Gaceta Oficial n.º 86 el 13 de abril: «La República reconoce al 10 de febrero como "Día del recuerdo" a fin de conservar y renovar la memoria de la tragedia de los italianos y de todas las víctimas de las *foibe*, del éxodo de sus tierras por parte de los istrios, fiumanos y dálmatas en la segunda posguerra, y de los complejos acontecimientos de la frontera oriental». *Parlamento Italiano*. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.parlamento.it/parlam/leggi/04092l.htm.

problemática de la memoria compartida y de la identidad e historia propias de las regiones adriáticas orientales, históricamente áreas de alto sincretismo social y cultural entre los componentes eslavos e italianos.

En la década de 1990, los procesos de revisión histórica despertaron memorias que la combinación de micro y macrocondiciones (traumas colectivos, regímenes, guerra fría, estallido de la guerra serbo-croata) habían contribuido a oscurecer, mistificar o suprimir por mucho tiempo de la consciencia colectiva. La renovada atención internacional sobre las regiones balcánicas permitió aumentar los esfuerzos de consciencia crítica y metodológica en la investigación histórica y socioantropológica de tales acontecimientos.

Sin embargo, aún muchos historiadores, politólogos y sociólogos cometen el error, como afirma Marta[161], de resbalar fácilmente hacia interpretaciones de tipo etnicista, quedando atrapados en lo que este investigador define como *embrollo étnico*, en específica referencia a la guerra en los Balcanes. Con mucha frecuencia, lecturas esencialistas han reducido los fenómenos sociopolíticos en términos de conflictos meramente étnicos entre serbios y croatas[162]. Un ejemplo está constituido por las controvertidas interpretaciones de las tragedias del éxodo y de las dolinas como episodios de limpieza étnica o de contraoperaciones ideológicas presentadas groseramente en términos de oposición entre comunistas y fascistas, los mismos que desempeñaron su papel en las motivaciones que están en la base de la expulsión de los dálmatas e istrios italianos. Otras lecturas historiográficas evidencian la naturaleza mistificadora de la interpretación de los conflictos balcánicos sobre bases exclusiva o mayoritariamente étnicas, usada y vendida por los propios actores políticos en diversas ocasiones.

Hoy cada vez más la Historiografía y la sociología europeooccidentales, europeoorientales y balcánicas se distancian de una toma de posición política y de parcialidades interpretativas, también gracias a la mayor distancia temporal. Una tentativa satisfactoria de superación de las interpretaciones historiográficas divergentes respecto del tema del éxodo y de las *foibe* lo constituye la Comisión Histórico-cultural Italoeslovena, creada en 1993 por iniciativa de los ministerios de Asuntos Exteriores italiano y esloveno. También fue nombrada una comisión análoga, compuesta por historiadores italianos y croatas, pero nunca llegó a estar operativa a causa de las difíciles tratativas entre los gobiernos italiano y croata. La comisión italoeslovena, compuesta por investigadores de ambas nacionalidades, trabajó conjuntamente para producir

[161] Claudio MARTA, op. cit.

[162] Jean-Loup AMSELLE. *Logiche meticce.* Turín: Bollati Boringhieri, 1999. [Ed. orig.: *Logiques métisses.* París: Éditions Payot, 1990].

un informe común[163], con el objetivo de proveer una clave de lectura lo más compartida posible y exenta de oposiciones ideológicas sobre los episodios, movidos por el interés común de parte de las clases políticas, de la opinión pública y del ámbito académico, por recuperar documentos y memorias sepultados, comunes a las dos naciones. Resulta interesante notar cómo se aceptó la propuesta de una comisión de estudio, y se rechazó en cambio el proyecto de los partidos de derecha de crear una comisión parlamentaria para investigar a los responsables de las masacres de las dolinas. Se optó, pues, por una labor de reconstrucción y revisión históricas en la línea de un deseo de claridad documental y testimonial, y no por el camino de la revisión parcial con tintes políticos, lo que demuestra un alineamiento con el espíritu europeo de estos últimos años destinado a producir una Historiografía y una didáctica fruto del trabajo conjunto entre historiadores de distintas nacionalidades.

El informe historiográfico final de la comisión, que no tuvo el reconocimiento ni la difusión suficientes, representa una importante obra innovadora en el plano en el plano metodológico y en materia de colaboración internacional sobre episodios aún controvertidos de la historia nacional común. El diálogo entre los historiadores italianos y eslovenos constituye un ejemplo de una nueva, por lo tanto compleja, idea de Historiografía europea. En los últimos años está madurando la idea de superar simbólicamente las oposiciones étnicas, sociales y políticas mediante la ampliación de la mirada hacia fronteras más extensas, europeas. La propia dirección fue impulsada por el presidente de Italia, Giorgio Napolitano, en su discurso del 10 de febrero de 2011, precisamente en ocasión del Día del Recuerdo, en el cual subraya que «las nuevas generaciones, eslovenas, croatas, italianas se reconocen en una pertenencia europea común que enriquece sus respectivas identidades nacionales». La perspectiva europea parece ser la solución posible y realista, tal vez la única, a las heridas étnicas, sociales y políticas que han tenido lugar en las atormentadas tierras balcánicas. La apelación a las nuevas generaciones es significativa porque simboliza el pasaje de la memoria a la Historia: gracias a su mayor distancia histórica y psicológica respecto de los eventos traumáticos, se corre menos riesgo de distorsión por percepciones tendenciosas de naturaleza política, ideológica o nacionalista. Como afirmaba Winston Churchill, «los Balcanes producen más historia de la que pueden digerir». Por tanto, para que la historia particular de Dalmacia y de su gente pueda ser digerida —y en consecuencia, ser contada—, es necesario que el deber del recuerdo se realice bajo permanente vigilancia crítica.

---

[163] Krožek PREMIK [ed.]. *Relazione della Commissione storico-culturale italo-slovena*. Trieste: Nova Revija, 2004. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.kozina.com/premik/indexita_porocilo.htm.

La misma vigilancia debe ejercerse dentro de las ciencias antropológicas: el riesgo epistemológico y metodológico que se corre en el examen de los temas relativos a la memoria histórica y a la identidad colectiva es el de caer en lecturas reduccionistas de corte etnicista, culturalista o socioecologista, contra las cuales debemos estar alertas. La dificultad de crear una interfaz crítico-interpretativa eficaz entre teoría y contexto, reduciendo las categorías antropológicas en marcos de aplicación específicos, ya constituye de por sí un elemento de frustración para el científico social. Pero la continua oscilación entre el distanciamiento crítico y la inmersión en el universo de estudio obliga a tener en cuenta la separación entre ambos momentos: cuando se cumple con rigor epistemológico, esta operación permite recuperar justamente esa distancia, lo que reduce las oscilaciones hacia un equilibrio medio. En el ir y venir entre polos opuestos y adoptando un continuo y atento mecanismo de retroalimentación analítica y hermenéutica, es posible albergar la esperanza de que alcancemos distintos horizontes de sentido y espacios para nuevas intuiciones, también de aliento interdisciplinario.

El espacio local como ámbito de la memoria y de la construcción histórica

Hilda Noemí Agostino
Universidad Nacional de La Matanza

1. Introducción

Deseamos compartir, desde un punto de vista conceptual y metodológico, lo que constituye nuestra tarea cotidiana como historiadores. Sostenemos desde allí que el ámbito local es un lugar privilegiado para ejercitar la memoria, pues se precisa de ella para poder realizar exitosamente la tarea de construir historia. Y es a esto último a lo que nos dedicamos hace ya muy largo tiempo. Este trabajo dará cuenta de aquellas cuestiones que hemos debido abordar y resolver para poder trabajar en la construcción de una Historia local: la del partido de La Matanza, la división administrativa más extensa del conurbano bonaerense, situado en la provincia de Buenos Aires de la República Argentina. Nos hemos dedicado a este objeto de estudio primero desde la cátedra universitaria, luego desde un instituto de investigación en igual ámbito, y por último desde la función pública, a partir de la cual, como se verá, creamos un área dedicada a estos temas específicos para poder adelantar en la conservación de fuentes, fomentar la investigación histórica, difundir la producción lograda y resignificar el mensaje del museo municipal existente.

2. Memoria e Historia

Para comenzar el abordaje que nos hemos planteado, precisamos referirnos en primer término a dos conceptos a fin de acercar algunas precisiones: memoria e historia.
Si bien la historia nace de la memoria, pues necesariamente se apoya en ella, ambas funcionan en dos dimensiones diferentes. No niega esto las estrechas relaciones que pueden establecerse entre una y otra, sino que las ubica en lugares completamente diferentes. Cuando se habla de memoria se hace referencia a recuerdos de algo vivido o imaginado. Siempre la memoria proviene de seres vivos que han experimentado lo que recuerdan, o creen que lo han hecho.

Pierre Nora, filósofo y académico francés, en una entrevista realizada para un diario de Buenos Aires, dijo al respecto:

> «La memoria, por naturaleza, es afectiva, emotiva, abierta a todas las transformaciones, inconsciente de sus sucesivas transformaciones, vulnerable a toda manipulación, susceptible de permanecer latente durante largos períodos y de bruscos despertares. La memoria es siempre un fenómeno colectivo, aunque sea psicológicamente vivida como individual [...] La memoria depende en gran parte de lo mágico y solo acepta las informaciones que le convienen»[164].

Nada de esto es aplicable a la Historia, que es un saber basado en metodología científica. Hablamos de una construcción, permanentemente inconclusa, que presenta cada vez nuevos problemas, pero que se realiza a partir de aquello que ha dejado de existir, de rastros, de huellas dejadas desde un pasado humano e interpeladas en el presente. Desde allí el investigador interpreta y explica, tratando de generar un todo coherente. La Historia, a diferencia de la memoria, exige análisis e implica una reflexión crítica.

Nos parece adecuado recordar el pensamiento al respecto de E. H. Carr, cuando contestando a la pregunta «¿Qué es la historia?», decía: «Un proceso continuo de interacciones entre el historiador y sus hechos, un diálogo sin fin entre el presente y el pasado»[165].

No han sido pocos los historiadores y cientistas sociales que se han ocupado de estos dos conceptos y sus relaciones. Eric Hobsbawm sostiene enfático que «Historia y memoria no son identificables», y si bien las relaciones entre una y otra son fuertes, debe tenerse cuidado de no caer en anacronismos. Además, invita a los investigadores a ejercer una vigilancia sobre la Historia que circula:

> «La necesidad de afirmación o justificación de las identidades construidas o reconstruidas en el mundo contemporáneo inspira con excesiva frecuencia una reescritura del pasado que distorsiona, ignora u oculta, los aportes del saber histórico controlado. Esta doble deriva requiere de los historiadores una vigilancia constante. La capacidad crítica de la Historia no debe limitarse a la sola recusación de las imposturas. Puede y debe someter a criterios objetivos de juicio las falsificaciones que, sin presentar ningún documento falso, proponen argumentaciones inaceptables»[166].

---

[164] *La Nación*, sección «Cultura», Buenos Aires, 15 de marzo de 2006.

[165] CARR, E. H. ¿*Qué es la historia?* Barcelona: Ariel, 1991, p. 68.

[166] *Clarín*, sección «Tribuna Abierta», Buenos Aires, 28 de agosto de 2000, p. 19.

Ese papel de custodio responsable también lo rescata Nora cuando asegura que el historiador es hoy más necesario que nunca porque:

> «En un mundo delirante, es imprescindible que reasumamos una misión de vigilancia intelectual, racional y cívica. La tarea del historiador es ayudar a la sociedad a reflexionar sobre sí misma, pero sin emitir juicios de valor. No tiene razón de ser un historiador obligado a llegar a conclusiones políticamente correctas. Los historiadores no tienen lugar en un mundo donde solo reinan el "bien" y el "mal"»[167].

Nosotros coincidimos plenamente con ambos en la necesidad de realizar el diario ejercicio de una ciudadanía responsable, debidamente explicitada y que demuestre sin lugar a dudas el compromiso con ciertos valores, desde la tarea intelectual, que presupone construir obras historiográficas, sea cual fuere el objeto de estudio que se proponga quien investiga.

3. La importancia de la Historia local

Todavía no parece haber consenso sobre lo que se entiende por Historia local. Incluso en algunos trabajos de autores mexicanos se considera a la Historia local e inclusive a la regional como *microhistoria*[168]. Si bien existen algunos puntos de contacto entre la una y la otra, no debe olvidarse que esta última es en realidad *microhistoria social*, en la cual el estudioso analiza un determinado hecho del pasado que le resulta particularmente interesante, aplicando la llamada *reducción a escala*, e infiriendo a partir de allí conclusiones que a veces permiten acceder a una cosmovisión de época, como en el célebre trabajo de Ginzburg[169] referido al molinero Menocchio en el Friuli del siglo XVI. En cambio, la historia local solo acota su escenario, siendo su objeto de estudio una determinada sociedad ubicada en él, pero se maneja de igual forma y con la misma metodología que la Historia general. Todas las dimensiones de análisis y no solo la social son posibles.

Por supuesto, nosotros estamos convencidos de que hacemos Historia local, que se inscribe en un marco mayor ofrecido por una Historia regional y que desde allí forma parte de la Historia nacional, y así sucesivamente.

Nos abocaremos a continuación a enumerar las cuestiones que, a nuestro criterio, confieren especial importancia a la Historia local. La construcción de una Historia de este tipo se

---

[168] Luis GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ [Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo]. *Microhistoria y Ciencias Sociales*. [En línea]. Disponible en Internet en http://dieumsnh.qfb.unimich.mx/microhistoria.htm.

[169] Carlo GINZBURG. *El queso y los gusanos*. Barcelona: Editorial Península, 2008.

justifica plenamente si se piensa en una colaboración con la conservación de la memoria social de la comunidad que se estudia. Y porque permite elaborar piezas historiográficas abarcativas que incluyen partes silenciadas de procesos de todo tipo que se hayan dado en nuestra sociedad. Y no pensamos solo en la sociedad local, porque cuanto más se investiga, más se aporta al conocimiento de otros procesos que abarcan toda la geografía nacional. A modo de ejemplo, podemos citar el estudio de los siete años de la última dictadura militar y sus manifestaciones en la geografía de la que nos ocupamos. Allí se asentó el campo clandestino de detención El Vesubio, que fue uno de los más grandes en cuanto a cantidad de víctimas que sufrieron en él. Nosotros hemos recogido testimonios y estamos colaborando con la difusión de lo acontecido allí. Tenemos además fuentes rescatadas y debidamente conservadas a disposición de la comunidad, sobre lo que allí sostenemos[170].

Hablábamos recién de *memoria social*. Fueron Fentress y Wickman[171] quienes abandonaron el concepto de *memoria colectiva*, acuñado alrededor de 1920, y lo sustituyeron por el de *memoria social*. Ante la pregunta de cómo se transforma en social la memoria individual, estos científicos sociales responden:

> «[...] los tipos de recuerdo que se comparten con otras personas son los que les resultan importantes en el contexto de un grupo social de una clase particular, ya sea estructurado y duradero (una familia, los trabajadores de una fábrica, un pueblo) o informal y puede que temporal (un grupo de amigos que acuden al mismo bar, una comida)».

De manera que, hablando de los recuerdos, los grupos sociales (en su diversidad) acaban construyendo sus propias imágenes del mundo y establecen una versión acordada —tácitamente acordada— del pasado. La memoria social es, básicamente, un proceso de negociación constante y mediatizado entre el individuo y el colectivo o colectivos a los que pertenece o en que se inscribe.

Este tipo de memoria no se limita a la memoria de las palabras sino que existe también a través de las imágenes y es por ello que, como se verá, nos interesamos particularmente por ellas.

Como la memoria solo puede ser social si es capaz de transmitirse, esa idea de transmisión, o por lo menos de generación de canales que faciliten el acceso a las fuentes, se convirtió en una idea rectora de las tareas de elaboración de archivos. Se intentó armar un archivo destinado a testimonios orales y otro de imágenes históricas. Tanto las voces como las imágenes guardan

---

[170] Hilda N. AGOSTINO. *Tiempos de Dictadura en La Matanza*. Buenos Aires: CLM Editorial, 2010.

[171] J. FENTRESS, C. WICKAM. *Memoria Social*. Madrid: Cátedra, 2003, p. 12.

recuerdos de cosas, de acciones, de situaciones, de objetos, etc., que pertenecieron o fueron construidos, en su momento, por la sociedad que reflejan o evocan.

Volviendo a la Historia local, es importante tener en cuenta que en cualquier historia de este tipo se hallarán hechos, sucesos, etc., que solo tienen como escenario ese lugar, ya que se han producido únicamente allí; pero otros —la mayoría, pensamos— son parte de procesos mayores que hacen a la historia argentina, solo que con los matices locales que le otorgan una particular entidad y posibilitan una especial comprensión, favoreciendo a su vez estudios posteriores comparativos que sustentan explicaciones generales.

Por supuesto, el asunto central en cualquier proyecto de investigación relacionado con la Historia local lo constituyen las fuentes. Aquí hay que salir a buscarlas especialmente, porque por lo general no están en repositorios estatales, salvo en el caso de que expresamente se haya trabajado desde varios lugares en la construcción de archivos, como es ahora nuestro caso particular. Veremos esto en detalle en un ítem posterior.

Sin embargo, la especial importancia que concedemos a las historias locales está vinculada con el hecho de que su difusión contribuye al fortalecimiento de los vínculos identitarios de los individuos que conforman una misma comunidad. Ya que estas disquisiciones son centrales en nuestro pensamiento, permítasenos ahondar en el concepto de identidad que sustentamos.

Consideramos que la difusión de ciertas obras historiográficas y la transformación de los productos de investigación en contenidos educativos tienen el valor de una importante herramienta en los procesos identitarios de las personas y de los sujetos colectivos. Y estos procesos son decisorios cuando se desea fomentar el arraigo, la defensa y el compromiso con ciertos espacios.

La identidad es hoy una categoría clave en las Ciencias Sociales. Se la acepta sobre todo por su poder de síntesis y su carácter estratégico, ya que permite la confluencia de una serie de otras categorías centrales de la Sociología. Gilberto Giménez Montiel[172], investigador de la Universidad Autónoma de México, ha trabajado ampliamente este concepto de identidad vinculándolo con otros, como por ejemplo *cultura*. Elaboró una teoría de la identidad, que es la que seleccionamos para sustentar nuestro trabajo, basándose en tres criterios, a saber: una red de pertenencias sociales, una serie de atributos distintivos, y una identidad biográfica o memoria colectiva.

Sostiene Giménez Montiel que para que cada persona pueda ser distinguida de las demás, se requiere necesariamente el reconocimiento de estas, ya que las personas poseen una identidad

[172] Gilberto GIMÉNEZ MONTIEL. *Teoría y análisis de la cultura. Problemas teóricos y metodológicos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005, tomos I y II.

numérica, al igual que las cosas, y otra identidad cualitativa, que se manifiesta en procesos de interacción y de comunicación social, que derivan en un reconocimiento social.

Esa identidad cualitativa se forma, se mantiene y se manifiesta en y por los procesos de interacción y comunicación social, apareciendo aquí una polaridad conformada por el autorreconocimiento y el reconocimiento social. Así concebida, la identidad no está en cada sujeto, sino que es intersubjetiva y relacional. Es la autopercepción de un sujeto en relación con los otros; a lo que corresponde, a su vez, el reconocimiento y la *aprobación* de los otros sujetos.

Uno de los rasgos principales de la identidad es el de la distinguibilidad, es decir, la posibilidad o la necesidad de ser particulares y de poseer una identidad personal. Esta característica se asienta sobre tres pilares:

(i) *La pertenencia social* (categorías, grupos, redes y grandes colectividades). Como existe una pluralidad de pertenencias en la vida de cada sujeto, es esta multiplicidad de grupos que cada uno integra la que define y construye la identidad personal. La idea de que la pertenencia a un grupo o a una comunidad implica compartir un conjunto simbólico-cultural que funciona como elemento de cohesión de los mismos, nos permite pensar a este como *representaciones sociales*. Pertenecer a un grupo o a una comunidad implica compartir —al menos parcialmente— el núcleo de representaciones sociales que los caracteriza y define.

(ii) *Los atributos identificadores.* Son un conjunto de características que tanto pueden ser netamente personales como distintivas de sus relaciones sociales. Muchos atributos derivan de las pertenencias a diferentes categorías sociales de los individuos, razón por la cual tienden a ser a la vez estereotipos ligados a prejuicios sociales con respecto a determinadas categorías o grupos. Cuando el estereotipo es despreciativo, infamante y discriminatorio, se convierte en estigma, es decir, una forma de categorización social que fija atributos profundamente desacreditadores.

(iii) *Una narrativa biográfica.* Esta narrativa reconfigura una serie de actos y trayectorias personales del pasado para otorgarles un sentido. En una dimensión más profunda, la distinguibilidad de las personas remite a la revelación de una biografía propia, relatada en forma de *historia de vida*. Es lo que algunos autores denominan *identidad biográfica* o también *identidad íntima*. Esta dimensión de la identidad también requiere como marco el intercambio interpersonal.

Hasta aquí hemos visto los constituyentes básicos de una *identidad individual*. Veamos ahora las *identidades colectivas*. ¿Puede hablarse, en sentido propio, de identidades colectivas? Algunos autores sostienen abiertamente que el concepto de identidad solo puede concebirse como atributo de un sujeto individual. Sin embargo, puede hablarse en sentido propio de identidades colectivas si es posible concebir actores colectivos propiamente dichos. Tales son los grupos (organizados o no) y las colectividades. Estos no pueden considerarse como simples agregados de individuos, pero tampoco como entidades abusivamente personificadas que trasciendan a los individuos que los constituyen. Se trata más bien de entidades relacionales que se presentan como totalidades diferentes de los individuos que las componen y que, en cuanto tales, obedecen a procesos y mecanismos específicos. Dichas entidades relacionales están constituidas por individuos vinculados entre sí por un común sentimiento de pertenencia, lo que implica, como se ha visto, compartir un núcleo de símbolos y representaciones sociales y, por lo mismo, una orientación común a la acción. Además, se comportan como verdaderos actores colectivos capaces de pensar, hablar y operar a través de sus miembros o de sus representantes.

Con excepción de los rasgos propiamente psicológicos o de personalidad atribuibles exclusivamente al sujeto-persona, los elementos centrales de la identidad también pueden aplicarse perfectamente al sujeto-grupo o, si se prefiere, al sujeto-actor colectivo. Frecuentemente, las identidades colectivas constituyen uno de los prerrequisitos de la acción colectiva. Pero de aquí no se infiere que toda identidad colectiva genere siempre una acción colectiva, ni que esta tenga siempre por fuente obligada una identidad colectiva.

La identidad implica la percepción de ser idéntico a sí mismo a través del tiempo, del espacio y de la diversidad de situaciones. Esta dimensión de la identidad remite a un contexto de interacción. La dialéctica entre permanencia y cambio es lo que caracteriza a las identidades colectivas y a las individuales. Estas se mantienen y duran adaptándose al entorno y recomponiéndose incesantemente, sin dejar de ser las mismas. Se trata de un proceso siempre abierto y, por ende, nunca definitivo ni acabado.

Desde allí, pensamos como identidad colectiva la categoría de *argentinos* (de ser posible dentro de la categoría de *latinoamericanos*) y proponemos a través de toda nuestra obra, la de *matanceros*, que por supuesto se subsume en otras, tales como *habitantes del conurbano bonaerense*, *bonaerenses*, y *argentinos*. Pensamos esas categorizaciones siguiendo a Giménez Montiel[173] cuando afirma que «la identidad es el valor central en torno al cual cada individuo organiza su relación con el mundo y con los demás sujetos».

[173] Gilberto GIMÉNEZ MONTIEL, op. cit.

Los actores sociales —sean estos individuales o colectivos— tienden, en primera instancia, a valorar positivamente su identidad, lo que tiene por consecuencia estimular la autoestima, la creatividad, el orgullo de pertenencia, la solidaridad grupal, la voluntad de autonomía y la capacidad de resistencia contra la penetración excesiva de elementos exteriores.

Si esta identidad es impuesta, en cambio, puede darse el proceso contrario, generándose sentimientos de frustración, de desmoralización, de inferioridad, insatisfacción y crisis. Hoy en La Matanza, después de la década del noventa, en la que tantas personas fueron marginadas y perdieron su pertenencia a grupos en los cuales habían estado toda su vida (tales como *trabajadores*, *agremiados*, *asalariados*, *propietarios*, etc.), trabajar en la recuperación de ese sentido de pertenencia nos pareció una cuestión vital e impostergable.

Las identidades sociales basadas en sentimientos positivos de identidad compartida requieren, en primera instancia y como condición de posibilidad, de contextos de interacción estables constituidos en forma de *mundos familiares* de la vida cotidiana. En efecto, es este contexto el que permite a los sujetos administrar su identidad y sus diferencias, mantener entre sí relaciones interpersonales reguladas por un orden legítimo, interpelarse mutuamente y responder *en primera persona*. Y todo esto es posible porque dichos «mundos» proporcionan a los actores sociales un marco a la vez cognitivo y normativo, capaz de orientar y organizar interactivamente sus actividades ordinarias. Así planteada, esta teoría de la identidad nos permite entender mejor la acción y la interacción social.

Volviendo a nuestro tema inicial, consideramos que la producción de Historia local colabora eficientemente en la construcción de esa identidad, sobre todo si se lleva al ámbito escolar convertida en contenidos educativos de fácil comprensión. El conocimiento de esta historia posibilita, además, que se internalice el concepto de que la historia no pertenece solo a los héroes o personajes de ciertas elites, sino que nace en la vida cotidiana y que todos podemos ser sus protagonistas. Esta comprensión de nuestra propia historicidad puede convertirse en poderoso motor para la acción comunitaria y tiene a su vez un tinte reivindicatorio, porque al otorgarle voz a seres anónimos les devuelve su dignidad y los convierte en importantes y, a veces, hasta modélicos, que no es poca cosa en una época donde nada parece importar demasiado.

4. Marcas y huellas de la memoria en el espacio local

Cuando va a trabajarse en la construcción histórica dentro del espacio local no pueden dejar de observarse las huellas espaciales que se conservan o no, y las marcas urbanas que han

dejado las diferentes memorias en esa geografía. Esos rastros nos dan cuenta no solo de hechos o procesos del pasado, sino de la valoración que la sociedad les ha otorgado, y también dentro de ella, los grupos que detentaron el poder. Es muy importante observar no solo los monumentos que han ido dejándose a lo largo del tiempo, sino además quién los hizo y dónde.

También, por supuesto, deben tenerse muy en cuenta las ausencias. Esos silencios o carencias nos indican algo: a veces que fueron «desaparecidos» los existentes, porque es imposible que a ciertos hechos o personas no haya nada que los recuerde, aunque solo sea el nombre de una calle. Los cambios de nombre de ciertos lugares también nos dicen muchas cosas sobre sus hombres y sus valoraciones. Es paradigmático en nuestro partido los cambios de nombre que sufrió la hoy llamada nuevamente Ciudad Evita. El intento de desperonizar el país llevó a los golpistas de 1955 a cambiar su nombre por el de Ciudad General Belgrano, y más tarde Miguel de Güemes, pero la vuelta a la democracia logró esta reparación histórica y sus terrenos son ahora además sitio histórico. Todavía siguen apareciendo en escuelas o en manos privadas fotos de monumentos arrasados o nombres borrados por el odio político.

La búsqueda de las huellas espaciales que las memorias individuales van dejando se constituye muchas veces en un muy importante indicador de caminos a seguir para la búsqueda de fuentes sobre determinados temas y a veces permite identificar a protagonistas o sus familiares, que de otra manera pasarían inadvertidos.

En 2010 realizamos un trabajo sobre las marcas urbanas dejadas por la dictadura en La Matanza y pudimos determinar las formas adoptadas por instituciones, grupos o individuos particulares para rescatar la memoria, repudiando al hacerlo hechos concretos, rescatando del olvido nombres de víctimas o haciendo visibles en el hoy lugares vinculados con el proceso represivo[174].

Y así como las motivaciones son diversas, las formas que adoptan las marcas son también varias: nombres de calles y espacios públicos e institucionales, murales, obras plásticas, monumentos y monolitos, placas alusivas y plantaciones de árboles. Para la construcción histórica, el recorrido por estos espacios y el reconocimiento de estas marcas urbanas es muy importante por lo que dicen y por lo que callan.

Nos interesa en este punto dejar constancia de que, a pesar de haber transcurrido ya veintiocho años de democracia, estos trabajos a los que nos referimos son los únicos que conocemos sobre el tema de los años de la dictadura en el partido; y a pesar de que existen

---

[174] Véase M. N. BERTUNE FATGALA. *Marcas y huellas urbanas de la memoria en el partido de La Matanza* [investigación complementaria a la obra de Hilda. N. AGOSTINO. *Tiempos de dictadura en La Matanza.* Buenos Aires: CLM Editorial, 2010].

varios intentos de vecinos de redactar sus historias barriales, ninguna recoge lo acaecido en esos años y hacen silencio sobre las personas que desaparecieron en su cercanía inmediata. Solo aquellos que forman parte de los organismos de derechos humanos y docentes comprometidos trabajan en la difusión de lo ocurrido y fomentan la memoria.

5. Fuentes para la construcción de la Historia local

Con relación a las fuentes para trabajar con la Historia local de La Matanza se presentaban, hace poco más de una década, serios problemas. Por un lado, la escasez de estas; y por otro, por la inexistencia de trabajos de recopilación y sistematización adecuados. Por este motivo se comenzó a trabajar en la construcción y preservación de fuentes de diferentes orígenes, ya que estas constituyen la materia prima del historiador, verdaderos intermediarios entre él y los acontecimientos que trata de explicar. Dada la importancia de las fuentes, el acceso a ellas en instituciones que aseguren el igualitario y común trato no solo a investigadores sino a cualquier persona, constituyó también una preocupación inicial.

Se comenzó la tarea de archivo con uno documental, pero muy pronto se precisaron fuentes orales y surgió la necesidad de su conservación. Se construyó un archivo especial con ellas y luego se comenzó a formar uno con imágenes, que no solo preserva las que corresponden a tiempos pasados, sino también al presente del partido, ya que no tardarán en ser ellas mismas testimonios de cosas inexistentes por la celeridad con que cambian los rasgos urbanos de esta particular geografía del conurbano bonaerense.

Preservar este patrimonio significa dar cuenta de la memoria social de esta sociedad local. Esos elementos de *memoria* están presentes en la familia, en las instituciones y forman parte del pasado y del presente. Reconocerlos como propios es contribuir al fortalecimiento del sentido de pertenencia. Sin ese sentido, no puede haber esperanza de un futuro mejor y compartido.

Para realizar estas construcciones se pensó en la utilización de las nuevas tecnologías, y por ello se decidió la creación de un equipo interdisciplinario, que no solo pudiera digitalizar las voces y las imágenes para su conservación, sino que las sistematizara para su posterior localización y consulta.

5.1. El archivo de la palabra

Hemos llamado así al que agrupa las voces recogidas en el partido de La Matanza, con instrumentos elaborados desde la Universidad Nacional[175]. Las categorías que se incluyeron en este archivo han tenido que ver con las necesidades emergentes de los diferentes trabajos de investigación realizados. Se cuenta hoy con voces de inmigrantes que eligieron vivir en La Matanza (de diferentes orígenes: latinoamericanos y europeos), vecinos de diferentes localidades, artistas, personas vinculadas con la cultura, obreros, mujeres, educadores, veteranos de la Guerra de Malvinas, víctimas de la represión ilegal, luchadores populares, y testigos o protagonistas de diferentes procesos históricos locales (por ejemplo, los que formaron parte de los primeros veinte años de vida de la Universidad Nacional de La Matanza).

Por supuesto, todas estas voces provienen de trabajar con técnicas de Historia oral en investigaciones cuyo lapso temporal está situado dentro del siglo XX, y de realizar en ese marco entrevistas en profundidad. Luego de recogidas las entrevistas, pasaron a manos de especialistas informáticos, quienes mediante la utilización de programas específicos, transformaron las grabaciones en archivos de audio, mientras simultáneamente se realizaron las fichas técnicas y las transcripciones con procesadores de texto. Debe considerarse que este trabajo implica, por un lado, la realización de tantas unidades de sonido más texto como informantes se consiguieron; y por otro, la digitalización de cada categoría, para ser conservada con la más alta fidelidad posible que permita su posterior reproducción. Al finalizar este trabajo, en cada caso existe:

(i) Una ficha técnica con datos identificatorios del entrevistado y el entrevistador, fecha, lugar y palabras claves de la entrevista.
(ii) Un archivo de audio.
(iii) Su correspondiente trascripción en texto que se prepara para imprimir[176].

---

[175] Quien suscribe, dirige desde el año 1999 el Programa de Historia Local y Regional de la Universidad Nacional de La Matanza, que originó la dependencia llamada Junta de Estudios Históricos del Partido de La Matanza, con actividades de investigación y extensión. Esta dependencia cuenta con los archivos que aquí se detallan y está abierta a la comunidad diariamente.

[176] Para conseguir recursos y digitalizar todo el material existente, se obtuvo la aprobación de un proyecto presentado ante la ADAI [Asociación Iberoamericana de Archivos]. De este modo fue conseguido el material sistematizado para la consulta en ambas instituciones: Junta Histórica de la Universidad y Archivo Municipal.

5.2. El archivo de imágenes

Resulta indispensable para leer las imágenes contar con ciertas precisiones que permitan realizar alguna interpretación. En este sentido, en 1939 Erwin Panofsky planteaba tres niveles de interpretación que correspondían a otros tantos niveles de significado de la obra[177]. El primero de esos niveles sería el de descripción preiconográfica, relacionada con el *significado natural* y consiste en identificar los objetos (árboles, edificios, animales, personajes, etc.) y situaciones (batallas, misas, procesiones, fiestas, etc.). El segundo nivel se trataría del análisis iconográfico, lo que implica identificar el *significado convencional* de la imagen (reconocer que una estatua es tal o cual virgen o santo, que una plaza es la plaza de San Justo, etc.). El tercer nivel de interpretación es el iconológico, en el que interesa develar el *significado intrínseco de una imagen,* es decir, «los principios subyacentes que revelan el carácter básico de una nación, una época, una clase social, una creencia religiosa o filosófica». Este último escalón de la interpretación es el que brinda a los historiadores herramientas fundamentales para reconstruir el carácter de un lugar y una época determinados.

Sin embargo, para comprender los códigos culturales inmersos en una imagen hay que tener conocimiento de la cultura de la sociedad y de la época en que se produjo[178]. El método de Panofsky ha sido criticado en más de una oportunidad. Sin desecharlo, se mencionarán otras perspectivas desde las cuales pueden interpretarse las imágenes. El enfoque del psicoanálisis se fija en los símbolos y asociaciones inconscientes, como los que descubrió Freud en *La interpretación de los sueños*. También desde la perspectiva de la semiología o semiótica, una imagen puede ser contemplada como un sistema de signos considerado un subsistema de un todo mayor.

Para concluir, independientemente del método o perspectiva que se adopte, no puede negarse el valor de las imágenes como testimonio acerca del pasado: ellas muestran en algunos casos ciertos aspectos de aquel que no se muestran en otro tipo de fuentes.

Siguiendo a Peter Burke, podemos afirmar que las imágenes no solo dan acceso al mundo social, sino también a las visiones de ese mundo propias de la época. El testimonio de las imágenes debe ser situado en un contexto o una serie de contextos (cultural, político, material, etc.). El testimonio de una serie de imágenes es más fiable que una imagen individual. Para

---

[177] Erwin PANOFSKY. *Studies in Iconology.* New York: 1939, pp. 3-31

[178] Peter BURKE. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico.* Barcelona: Crítica, 2001.

terminar, el historiador se ve obligado a leer entre líneas, buscando los detalles significativos, por pequeños que sean, y también las ausencias, y así obtener la información que los productores de las imágenes no sabían que sabían. Las imágenes que contiene el archivo provienen de:

(i) Fotografías aportadas por la comunidad.
(ii) Publicaciones en papel, a saber: libros, folletos, periódicos, láminas, programas de espectáculos, afiches, etc.
(iii) Sitios web, de donde se extraen ya digitalizadas.
(iv) Obtención directa por parte del equipo de investigación.

En algunos casos, las imágenes llegaron a manos de los investigadores sin que quienes las presentaran tuvieran conocimiento del año de su obtención o de los acontecimientos exactos que mostraban. En estas oportunidades, el equipo de Historia realizó búsquedas que permitieran, mediante el entrecruzamiento de datos, datarlas o identificar lo fotografiado en ellas. Se utilizaron para ello entrevistas de informantes claves de la sociedad local. Se tomó la previsión de no poner en esas situaciones una fecha exacta sino que se señaló que ella era aproximada, para permitir en el futuro una mayor precisión si se obtiene el dato exacto por otra vía documental u oral. Se transformaron las imágenes en archivos digitales, mientras simultáneamente se realizaron fichas técnicas en las que dichas imágenes fueron incluidas.

Las categorías que se utilizaron en este archivo están vinculadas a los archivos «documental» y «de la palabra» que ya existían en la Universidad al nacer aquel, y a los que ya nos hemos referido. Cada ficha del Archivo de Imágenes cuenta con los siguientes datos:

(i) Categoría y sub categoría, que hacen alusión a la organización interna de dicho archivo.
(ii) El tema, que alude directamente a la cuestión que muestra la imagen.
(iii) El lugar, que indica el espacio donde fue tomada dentro de la localidad correspondiente.
(iv) La fecha, que señala el tiempo en que se dio su captura.
(v) El origen, que hace referencia a la persona o institución de donde proviene la imagen.
(vi) Se cuenta en cada ficha con una descripción del contenido apreciable.

No se colocan aquí interpretaciones, ni datos que no aparecen en la fotografía. En muchos casos este detalle es suministrado por quien acercó la imagen al equipo de investigación. O sea que proviene de fuentes orales, que también pueden, en la mayoría de los casos, consultarse en el archivo de la dependencia.

Hoy está fuera de discusión en el ámbito historiográfico el valor que tienen las imágenes como fuente de información histórica, si bien en muchas oportunidades se las utilizó solo como meras ilustraciones de explicaciones históricas basadas fundamentalmente en documentos escritos. No se está aquí restando importancia al documento escrito, sino que se propone abordar la imagen no solo como ilustración, sino como fuente de información en sí misma.

La utilización de la imagen como documento histórico ha ido aparejado con la ampliación de perspectivas que vivió la Historiografía de Occidente en los últimos treinta años. Los historiadores han extendido sus intereses hasta abarcar no solo la tradicional Historia política, económica y social, sino también la Historia de las mentalidades, la Historia de la vida cotidiana, la Historia de las clases subalternas, la Historia de la cultura (sobre todo de la cultura material), etc. Aquí cobran vital importancia las imágenes como fuente de información.

Seguramente se ha escuchado decir que «una imagen vale más que mil palabras»; no obstante, a las imágenes hay que saber leerlas como si se tratara de un texto. Quiere decirse aquí que las imágenes son textos que adquieren significado en el marco de la cultura que las produce y la de quien las observa. Una misma imagen puede ser comprendida o interpretada de diferentes formas por distintos observadores.

Como toda fuente, como todo documento, las imágenes deben ser sometidas a crítica: ni siquiera las fotografías son fiel reflejo de una realidad. Algunos fotógrafos intervienen más que otros con el fin de adecuar objetos y personas a sus intenciones. Rara vez una fotografía es neutra, ya que encierran la subjetividad de quien la produjo y las concepciones estéticas y las convenciones de una época. Que determinados personajes adopten tal o cual postura, que se fotografíe uno u otro evento desde determinado ángulo, implica cierto grado de subjetividad. Sin embargo, en muchos casos, brindan información que no se encuentra en los documentos escritos, sobre todo para el estudio de ciertas mentalidades, ciertas ideologías, la cultura material, las convenciones sociales y la transformación del espacio social. No solo hablan sobre el momento que se intenta representar o inmortalizar en una instantánea, sino que también dicen algo sobre las costumbres de la sociedad que las originó y de las intenciones y representaciones de quien las produjo.

Debemos concluir que tras una década de trabajo, La Matanza cuenta hoy con varios archivos públicos a disposición de quienes deseen trabajar con ellos, que comprenden las dimensiones documental, oral e iconográfica, y está iniciándose el trabajo de construir una hemeroteca.

6. Algunas reflexiones finales

A través de esta presentación hemos pretendido compartir nuestra manera de trabajar en el espacio local, explicitando nuestros sustentos teóricos. No se ha entrado en el análisis de las cuestiones técnicas propias de los dos archivos desarrollados, porque desde ya hemos debido plantearnos la cuestión de los *metadatos*[179] y la rápida obsolescencia de los materiales informáticos, además de solucionar las condiciones de accesibilidad del público en general a los materiales digitalizados. Muy pronto estaremos en condiciones de dar a conocer un sitio web especializado, que recoja las producciones logradas y en el que iremos reproduciendo algunas de las fuentes de que se dispone.

Sin embargo, deseamos poner el énfasis una vez más en la idea central que acompaña nuestras realizaciones: posibilitar a otros (los más que se pueda) el acceso, por un lado, a los trabajos efectuados (de ser posible gratuitamente), y por otro, a las fuentes, sin nuestras mediaciones. Todas las fuentes recogidas forman parte de nuestros trabajos, pero al utilizarlas nosotros, han sido sesgadas por nuestras propias necesidades discursivas. Ponerlas a disposición de otros historiadores y/o investigadores de otras disciplinas en el estado en que fueron recogidas pretende soslayar nuestra intervención y facilitar el avance del conocimiento. Sabemos que existirán numerosas fallas, pero otros podrán superarlas y tendrán una base para, desde allí, proseguir el camino. Solo nos reservamos el inmodesto placer de sabernos iniciadores del camino y creadores de espacios destinados a la historia en este municipio.

Los archivos constituidos en dos instituciones públicas pueden ser consultados por una gran cantidad de personas, y como los materiales existentes en ellos se han difundido todo lo posible, creemos que no correrán el riesgo de sufrir apropiaciones indebidas por parte de algún deshonesto funcionario de turno, que muchas veces se vuelve dueño de bienes patrimoniales públicos, con el único título que le confiere la utilización indebida del poder y la impunidad que otorga una justicia lenta y tardía, sobre todo en lo relativo a los bienes culturales.

Sobre nuestros trabajos en Historia local[180] nos guía, por una parte, la intensa pasión que sentimos por la ciencia en la que elegimos trabajar, y por otra, la profunda convicción de que cada uno tiene un lugar en la sociedad que debe ocupar y que cuanta más formación intelectual se tiene, mayor responsabilidad social se detenta. Y creemos firmemente que es nuestro trabajo el que da cuenta cómo hemos cumplido ese deber. Nosotros investigamos y

---

[179] Tema desarrollado por Hilda AGOSTINO en el informe final de investigación *El Archivo de la palabra de la Universidad Nacional de La Matanza.* Buenos Aires: UNLaM, 2009, p. 12.

[180] A la fecha se tienen quince obras publicadas como autora o como directora y hay tres en prensa.

difundimos la Historia local desde una cosmovisión que pretende hacer visible a los seres anónimos, a los que nunca tuvieron voz, a aquellos que no detentan el poder, en fin, a los que deben ser incluidos dentro de la categoría *pueblo*, en la cual nos sentimos subsumidos nosotros mismos. Estamos convencidos de que cuando las personas comprenden su protagonismo, cuando rescatan un pasado común, cuando se sienten parte de algo que los identifica y los contiene, se motivan para la acción positiva. En mi país, y aquí en el conurbano bonaerense, todavía falta mucha más acción en pos de lograr el pleno ejercicio de derechos proclamados pero no ejercidos, y de un reparto más justo de la riqueza que esta nación tiene. Para eso hace falta mucha más educación, pero también mucha más conciencia de su valía por parte de las clases menos privilegiadas. Y en esto creemos que las obras historiográficas pueden colaborar, constituyéndose herramientas eficaces.

Y desde ese lugar y esas ideas damos nuestra batalla cultural por un mundo más inclusivo, menos injusto, menos inequitativo, menos violento y donde la globalización no desdibuje al mundo cotidiano, porque es allí donde cada uno vive la única vida que tiene, y desde donde puede protagonizar, y de hecho lo hace, por acción o por omisión, la Historia del tiempo que le toca vivir.

I. MEMORIA HISTÓRICA Y DISCURSOS SOBRE EL PASADO

Historia, Historiografía y memoria.
Un ejemplo a partir de las memorias
del apocaliptismo medieval y contemporáneo

Israel Sanmartín
Universidad de Santiago de Compostela

1. Introducción

Existen el tiempo, la Historia y sus memorias, no la Edad Media o la Época Contemporánea. El tiempo tampoco es único sino que se estructura en diferentes estratos y formas de percibirlo y de experimentarlo. Por lo tanto, la comparación entre el mundo medieval y el contemporáneo no puede realizarse desde la especialización, sino desde un tiempo conjunto y en los dos mundos (medieval y contemporáneo) a la vez. Esas temporalidades y sus historias se construyen, en buena medida, a partir de memorias que reactualizan constantemente el pasado. Historia y memoria, por tanto, serán tratadas como conceptos relacionales. Nos alejaremos de las construcciones historiográficas que las presentan como separadas o incluso diferentes.

Los vínculos entre Historia y memoria pueden encontrarse no solo en conceptos tales como *memoria histórica* o *memoria colectiva*, sino en la propia Historiografía, que aúna Historias y memorias tanto a nivel empírico como teórico. La memoria abarca lo individual y lo colectivo, y afecta tanto a la Historia como al historiador mismo. Cuando el historiador —medieval o contemporáneo— hace uso de la memoria y de la Historia para elaborar sus relatos e investigaciones, también afecta a la Historiografía en su ejercicio. Por ello, en lo que respecta al mundo contemporáneo, intentaremos discernir cómo se han creado las memorias, las historias y, por ende, las Historiografías de los diferentes apocaliptismos, integrando metodológicamente la Historia intelectual y la teoría política. En lo que atañe al mundo medieval, nos aproximaremos a las memorias creadas a partir de las mentalidades, de los sistemas de pensamiento teológico y de los movimientos sociales.

Plantearemos, por tanto, un ejercicio interepocal en un tiempo único (lo que nos lleva a buscar puntos de encuentro pero también de desencuentro), y abordaremos el trabajo desde una perspectiva intra e interdisciplinaria. Al mismo tiempo, jugaremos con una configuración teórica, histórica e historiográficamente dialógica, en la que pueden convivir situaciones, tendencias, escuelas e interpretaciones totalmente opuestas. No pretendemos que este trabajo se ordene bajo coordenadas genealógicas o teleológicas; no buscaremos discernir orígenes ni metas, sino estudiar dos épocas y sus características.

Por último, cabe señalar que utilizaremos la expresión *apocaliptismo* para referirnos al milenarismo y a las concepciones del fin del mundo y del fin de la historia, a sabiendas de que no son necesariamente sinónimos. El *Apocalipsis*, último libro canónico del Nuevo Testamento, contiene las revelaciones escritas por el apóstol san Juan, referentes en su mayor parte al fin del mundo. Es decir, en el significado mismo de *apocalíptico* se halla implícita la idea de milenarismo y de fin de la historia. Las memorias del apocaliptismo están sostenidas en diferentes Historias e Historiografías, y en sus utilizaciones colectivas por los propios historiadores, ya que se nutren de una serie de acontecimientos históricos, y se inspiran en textos historiográficos.

El objetivo de este artículo, por tanto, consiste en analizar, comprender y exponer el apocaliptismo tanto en el mundo medieval como en la Edad Contemporánea, vinculado a la creación de memorias e Historias. Para ello, se examinan las formas historiográficas, teóricas e históricas del apocaliptismo en ambas épocas, a través de un ejercicio de Historia comparada.

2. La Historiografía entre la memoria y la Historia

La memoria consiste en una actividad psíquica por la que el individuo actualiza impresiones pasadas, o que se imagina pretéritas[181]. El estudio de la memoria nos lleva a la Psicología, a la Neurofisiología, a la Biología y a la Psiquiatría[182], pero también a la memoria histórica y a la memoria social. Los debates actuales se centran en las discusiones sobre la memoria colectiva, denominada por algunos como memoria histórica[183], en su conexión directa con la Historia y

---

[181] AA. VV. *Memory Improvement. Implications for Memory Theory*. Nueva York: Springer-Verlag, 1992; AA. VV. *Comparative Perspectives on the Development of Memory*. Londres: LEA, 1984.

[182] Jacques LE GOFF. *Histoire et mémoire*. París: Gallimard, 1977.

[183] Santiago JUAN-NAVARRO y Joan TORRES-POU [eds.]. *Memoria histórica, género e interdisciplinaridad*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008; Mario CARRETERO. *Documentos de identidad. La construcción de la memoria histórica en un mundo global*. Buenos Aires: Paidós, 2007; Francesc ÁLVARO. *Memoria histórica, entre la ideología y la*

con la Historiografía. La rememoración aparece vinculada a conflictos y controversias. Puede ser invocada como un recurso de los vencidos y postergados por la historia, pero suele ser empleada por los vencedores, las clases dominantes o los Estados que utilizan la evocación del pasado para difundir sus valores y propagar su visión de la sociedad[184]. Los problemas relacionados con la memoria colectiva tienen una dimensión académica (científica), una dimensión mundana (cívico-política) y una dimensión interpretativa (historiográfica), que no podemos desdeñar.

Existen diferentes tipos de memoria, aunque tradicionalmente nos centramos en la individual y en la colectiva. Hay un uso público de las memorias que está sometido a las hegemonías ideológicas y a la propia elaboración del historiador[185]. No es ningún secreto el pensar que las memorias tienen una dimensión de conflicto político, judicial e historiográfico. Los acontecimientos afectan a la historia que sucede, a las interpretaciones que se realizan sobre ellos, y a las memorias, reescritas y reelaboradas a partir de la sucesión de generaciones: hay una memoria apropiada y otra vivida[186].

A menudo la memoria es explotada con fines políticos incompatibles con los hechos rememorados[187]. En las sociedades actuales, para algunos autores, existe un abuso de la memoria. Quizá, como dice Tzvetan Todorov, existe una obsesión por el culto a la memoria[188]. El concepto de memoria todavía no aparecía en la colección *Hacer la Historia* de Jacques Le Goff y Pierre Nora en 1974. En cierto sentido, era una consecuencia de esa desconfianza tradicional de los historiadores hacia la memoria. Unos años después, en 1978, en los volúmenes de la Nueva Historia ya aparece el término *memoria colectiva*. Allí se explica la importancia de las memorias (lugares simbólicos), el pensamiento social y la memoria colectiva (término que procede una obra de Maurice Halbwachs)[189]. El concepto de memoria colectiva surge en la década del veinte cuando Halbwachs recoge aportaciones de la

---

justicia. Barcelona: Inehca, 2007; Sisinio PÉREZ GARZÓN y Eduardo MANZANO MORENO. *Memoria histórica.* Madrid: Catarata, 2010.

184 Francisco ERICE. *Guerras de la memoria y fantasmas del pasado. Usos y abusos de la memoria colectiva.* Oviedo: Eikasia, 2009, pp. 7-8.

185 Gonzalo PASAMAR. «Formas tradicionales y formas modernas de la "Historia del presente"» en *Historia Social,* n° 62, 2008, pp. 147-169.

186 François HARTOG. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. París: Éditions du Seuil, 2003.

187 Enzo TRAVERSO. *Le passé, modes d'emploi. Histoire, mémoire, politique*. París: La Fabrique Éditions, 2005.

188 Tzvetan TODOROV. *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*. Barcelona: Península, 2002.

189 Maurice HALBWACHS. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2004; *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos, 2004.

filosofía de Bergson, el psicoanálisis y la sociología francesa del siglo XIX. El estudio de este fenómeno luego se vincula con los condicionamientos sociales del recuerdo, el papel activo de la memoria y los procesos de su distorsión, los usos del pasado en el presente, etc. El historiador suele ser excluido de la memoria en estos inicios historiográficos del término. Y la Historiografía se escora totalmente como mediadora entre ambos.

Pierre Nora sostiene en *Les lieux de mémoire* que hay que colocarse entre la memoria y la Historia, no oponerlas ni confundirlas, sino servirse de una y de otra: recurrir a la memoria para ampliar el campo de la Historia. Así surge la Historia de la memoria. Puede afirmarse que la memoria está relacionada con la individualización, la psicologización social y los lugares. También puede señalarse que la memoria sirve para la evocación de las vivencias en forma presente. En esta concepción, las memorias y la Historia son separables. No hay Historia sin memoria, pero son autónomas. Las corrientes posmodernas cuestionan esa diferenciación, y la memoria se convierte en un discurso que absorbe y reemplaza a la Historia. Como fruto del giro lingüístico, del hermenéutico y del subjetivo, en las últimas décadas el tema de la memoria se centra en la Nueva Historia Oral, en los llamados *lugares de la memoria* franceses y en los acontecimientos notables y traumáticos o identitarios.

Dentro de las mismas consideraciones, hay que aclarar que en ámbitos no académicos suelen confundirse Historia y memoria. Para estudiarlas hubo primero que disociarlas y luego identificar sus interrelaciones. La memoria equivaldría a la vida vinculada al recuerdo y a la amnesia, algo siempre presente. La Historia se presenta como una reconstrucción del pasado que resulta de una operación intelectual y crítica. Para Nora, la memoria emerge de un grupo al que proporciona cohesión; por lo que existen tantas memorias como grupos. Por su parte, la Historia es una, universal y objetiva. La memoria arraiga en lo concreto, en el espacio, en el gesto, en la imagen y en el objeto. La Historia no se ata más que a las continuidades temporales. La Historiografía, por su parte, es un instrumento para diseccionar teóricamente a la Historia y a la memoria, y se presenta como una instancia de unión/desunión entre ambas. En esta primera concepción, a la Historia le corresponde mantener una posición exterior a los acontecimientos, mientras que la memoria se ubica en el interior de ellos: «El objetivo de la Historia sería la verdad y el de la memoria, la fidelidad»[190]. Así se establecen tres relaciones posibles entre Historia y memoria: la memoria como fuente para la Historia, la memoria como objeto de estudio para los historiadores y la investigación histórica como instrumento que permite corregir memorias equivocadas o falsas.

[190] Francisco ERICE, op. cit., p. 78.

Existen concepciones diferentes de esas relaciones. Por ejemplo, en los medios de comunicación, Historia y memoria mantienen relaciones «osmóticas». La memoria asimila los contenidos, informaciones y resultados de la investigación histórica, mientras que esta se alimenta de testimonios y recuerdos. Ello tiene lugar especialmente en la Historia del presente, en la que historia y memoria tienden puentes entre pasado, presente y futuro. Por ejemplo, las historias nacionales cumplen un papel fundamental en la configuración de memorias y en la legitimación identitaria, representan un vector de la memoria junto con la conmemoración y con la creación literaria y artística. Enzo Traverso destaca el papel fundamental de la memoria con respecto a la Historia, y señala que los recuerdos son continuamente elaborados por una memoria escrita en el espacio público y se ven sometidos a modos de pensar colectivos pero influidos por paradigmas científicos[191].

En nuestro tiempo, la memoria individual y la colectiva se presentan, en algunas ocasiones, como algo más auténtico que la Historia, considerada esta última como una memoria muerta, como el frío producto del positivismo. Entre los que más han defendido esta idea figura Paul Ricœur[192], que postula la continuidad entre Historia y memoria (a través de la Historiografía). Diferencia asimismo la imaginación, orientada a la ficción o la fantasía, de la memoria, entendida como fidelidad respecto a lo vivenciado. Ya que la memoria se nutre del pasado, el análisis de la memoria y el tiempo se superponen. La memoria se presenta, entonces, como la matriz de la Historia.

La incorporación de la Historiografía a las relaciones entre Historia y memoria obliga a replantear el tema. François Dosse señala que constituye un falso dilema definir la Historia como verdad y la memoria como fidelidad. La nueva postura procura una conjunción de fidelidades múltiples en la prueba de la verdad, que se canaliza a través de una Historia social y de una Historiografía de la memoria. Escribe Dosse:

> «Al primer movimiento que asegura la primacía de la mirada crítica, el distanciamiento, la objetivación y la desmitologización, sigue un segundo momento, complementario, sin el cual la Historia sería puro exotismo: el de una recuperación del sentido que apunta a la apropiación de las distintas sedimentaciones de sentido legadas por las generaciones precedentes, y de las posibilidades no verificadas que tapizan el pasado de los vencidos y los mudos de la historia»[193].

Este autor afirma que ante el historiador experto que privilegia la verdad y deja a la memoria la función de la fidelidad, podemos preguntarnos qué valor tendrían una verdad sin fidelidad

---

[191] Enzo TRAVERSO. *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*. Madrid: Marcial Pons, 2007.

[192] Paul RICŒUR. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta, 2003.

[193] François DOSSE. *La historia: conceptos y escrituras*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004, pp. 217 y 218.

y una fidelidad sin verdad. Para articular ambas tenemos que recurrir al relato, ya que la Historia y la memoria suponen un modo de selección del pasado, una construcción intelectual e historiográfica. Por tanto, existen puentes entre Historia y memoria. Las dos se necesitan mutuamente. La Historia necesita de la memoria porque todo historiador recibe un legado individual y colectivo asociado a ella. La memoria necesita de la Historia para que pueda abordarse con una metodología y con un rigor epistémico. Su separación se dificulta, pues nos encontramos ante una memoria histórica siempre activa[194], vinculada a su vez a la Historiografía, ya que la lucha por la memoria es también una lucha historiográfica. Se puede preservar la memoria y la Historia, pero con el arbitrio de la Historiografía. La memoria es un valor social y cultural, y es la redundancia de un pasado que busca persistir. La Historia supone, por su parte, un discurso objetivizado, sujeto a un método. No hay memorias inocentes, pero tampoco hay historias objetivadas sin presencias subjetivas (y memorias)[195]. La Historia considera los acontecimientos desde fuera y desde dentro, por eso se asocia a la memoria. Conservar la memoria se relaciona íntimamente con la construcción de la Historia, aunque, claro está, la memoria puede historizarse[196]. La memoria es tanto fuente como componente de la Historia. La Historia puede restituir la memoria del pasado y puede rectificarla, no solo porque retiene el pasado sino también porque lo explica. En tal sentido, la Historia siempre se reelabora como la memoria[197].

3. La construcción de las memorias sobre la idea de *fin*

Las memorias del apocaliptismo constituyen el resultado de un proceso histórico que recurre de manera constante a la idea de *fin.* Se trata de memorias elaboradas en lo acontecimental y en lo teórico sobre la base de una construcción narrativa denominada *fin de la historia*, *fin de los tiempos* o *fin del mundo*. Esta idea no es un concepto nuevo, sino una expresión clásica que remite en el medioevo a san Agustín o a Joaquín de Fiore, y en la contemporaneidad, a las Filosofías de la historia propuestas por Hegel y Marx. Para ambos autores, la historia se entiende en términos de proceso dialéctico: un curso del tiempo impulsado por leyes

---

[194] Véase conferencia de Carlos BARROS [Montevideo, 2007]. *Historia a Debate.* [En línea]. Disponible en Internet en http://www.h-debate.com/.

[195] Tzvetan TODOROV. *La memoria, ¿un remedio contra el mal?* Barcelona: Arcadia, 2009.

[196] Para profundizar, véase: Paul RICŒUR, op. cit.

[197] Jon FERNÁNDEZ DE LARREA y José DÍAZ DE DURANA. *Memoria e historia. Utilización política en la Corona de Castilla al final de la Edad Media*, Madrid: Sílez, 2010.

deterministas que atraviesa unos estadios perfectamente comprensibles, incluso previsibles, que se consuman en uno postrero, cuya culminación otorga pleno sentido y realidad al desarrollo mismo de los acontecimientos. La historia, a través de sus fases o estadios, sucede y se sucede según una lógica de progreso, que reproduce el viejo patrón de la teleología aristotélica: una vez alcanzada la perfección, cesa todo movimiento. El devenir se resuelve en la norma. La historia se normaliza, lo cual no implica su finalización. El fin es el *telos*, el resultado, la salida. Pero, ¿cómo se construye ese fin de la historia? Recurriendo a una serie de acontecimientos, estructuras y procesos históricos que llevan asociadas sus propias memorias. Por ello, se trata de concepciones que se construyen a partir de una selección de Historias-memorias. Esto se debe a que todos los sucesos, cuando se convierten en acontecimientos, pasan a formar parte de una cadena histórica que lleva asociadas a su vez ciertas Historias-memorias (lo mismo sucede con las estructuras y procesos históricos). Las propias Historiografías se construyen a partir de una serie de autores, y de obras y escuelas que son creadas sobre la base de la rememoración de eventos y de las reflexiones sobre ellos.

En el plano historiográfico, deberíamos distinguir entre los términos *fin* y *final*, ya que no son necesariamente lo mismo. Todo final es fin, pero no todo fin es final. El *final* presenta el perfil de una amenaza persistente, pero nunca el de un hecho; y la amenaza, como la profecía, pertenece al logos. El *fin* es un concepto problemático desde Aristóteles, que en su obra se traduce por *término* o *culminación*. La realidad del fin, en el tiempo, es *finitud*; pero ya desde entonces es también *meta* y *finalidad*. Finitud y finalidad no son necesariamente coincidentes. La finalidad, entendida como causa final, *telos* o más recientemente como adecuación final, no tiene por qué cumplirse en un fin temporal. Fin y finalidad de la historia prometen, así proclamados, paradojas de difícil solución[198]. Por tanto, por *fin de la historia* podría entenderse lo siguiente: a) una predicción sobre el futuro, como lo hace la Filosofía clásica de la historia (san Agustín, Voltaire, Herder, Kant) o la tradición judeocristiana; b) la forma de entender el pasado (Hegel); o c) la terminación, el fin de la historia (Fukuyama y otros).

4. Construcción de historias y memorias desde la Historiografía apocalíptica contemporánea

Desde un punto de vista historiográfico, existen al menos cuatro perspectivas fundamentales que han abordado la idea de *fin*, y que suponen diferentes formas de encuentro entre la

[198] Luis BAZ. «Sobre el problema metafísico del fin de la historia» en *Taula. Quaderns de pensamiento,* n° 17-18, 1992, pp. 163-168.

historia y la memoria. Se trata de las perspectivas apocalíptica, teleológica, deconstruccionista y escatológica. Se corresponden con las dos formas de Filosofía de la historia: Filosofía de la historia especulativa o sustantiva, y Filosofía de la historia crítica o analítica.

La Filosofía de la historia especulativa o sustantiva analiza la historia como un todo —incluyendo pasado, presente y futuro— valiéndose de presuntas leyes que la rigen (deducidas de hechos concretos) o de principios que internamente la animan, la dotan de un sentido, de una orientación, de una meta y de un final. En este caso, las Historias y también las diferentes memorias que ayudan a configurarlas están al servicio de una idea concreta. Este tipo de Filosofía de la historia se refiere al curso de los acontecimientos (en inglés se suele citar como *history as event*)[199]. A la Filosofía especulativa le corresponde la idea de *fin* apocalíptico y teleológico. Friedrich Hegel, Karl Marx y Alexandre Kojève han sido algunos de sus exponentes contemporáneos. Por su parte, la Filosofía de la historia crítica o analítica se interesa por lo que se cree y por lo que se escribe sobre los acontecimientos que suceden. En ella, la Historia y la memoria operan de otra forma, puesto que ya no se discute la selección de acontecimientos y sus memorias asociadas, sino las interpretaciones sobre ambos. Están presentes tanto las memorias de los acontecimientos como las mentalidades del sujeto que interpreta y la corriente historiográfica a la que pertenece. Su objeto de estudio son las distintas concepciones que subyacen al trabajo historiográfico y las condiciones de posibilidad del conocimiento de las ciencias humanas en general. Entre sus exponentes más conocidos figuran Robin George Collingwood, John Bury, Arthur Danto, Hayden White y Paul Ricœur.

Los debates sobre el apocaliptismo contemporáneo y sus memorias se centran en las Filosofías especulativas de la historia y en los aspectos teleológicos. En este sentido, lo primero que hay que reseñar es el uso de los términos *historia* y *memoria* por parte de las Filosofías especulativas, puesto que procuran exponer una historia y una memoria antes de que puedan contarse y rememorarse con propiedad. El filósofo de la historia es impaciente y pretende hacer en el momento lo que los historiadores ordinarios en su práctica corriente solo son capaces de hacer en décadas. Utilizando las propias memorias más que las Historias, su estrategia consiste en observar el presente y el pasado desde la perspectiva del futuro, pero de un futuro que es final, meta, cumplimiento, propósito y consumación. Por tanto, mientras el historiador habla hacia el futuro de los sucesos ya acaecidos en el pasado, el filósofo especulativo de la historia, desde el presente, es profeta de sucesos futuros no acaecidos.

199 Michael STANFORD. *An Introduction to the Philosophy of History*. Massachusetts: Blackwell, 1998, p. 5.

Prosiguiendo con la Filosofía especulativa y los aspectos teleológicos, muchos son los referentes que aúnan Historia, memoria e Historiografía: los *Oráculos sibilinos*[200], san Agustín[201], Joaquín de Fiore, Hegel[202], Marx[203], Kojève[204] y algunos autores posmodernos. Las Filosofías críticas y analíticas de la historia también incluyen a autores que se han ocupado del fin de la Historia y del apocaliptismo, entre ellos: Antoine Cournot, Friedrich Nietzsche, Karl Popper, Raymond Aron y los postmodernos. Estos últimos postulan la muerte de todos los relatos (Jean-François Lyotard) y el paso de la realidad a la simulación (Jean Baudrillard), aunque la idea general es la de que «agotada la modernidad, la historia alcanza su fin en el girar aerodinámico de un carrusel»[205]. Una visión más sofisticada de tales planteamientos la han despachado Danto, White, Ricœur, Jacques Derrida, Gianni Vattimo y Richard Rorty, entre otros[206]. La memoria es uno de los tópicos del pensamiento posmoderno. La división entre Historia objetiva y memoria subjetiva motiva nuevas interpretaciones historiográficas en

---

[200] Sus vaticinios atribuidos falsamente a las sibilas fueron redactados en griego por los judíos alejandrinos con el propósito de convertir a los gentiles. Ejercerán una influencia decisiva sobre los movimientos milenaristas medievales. Véase Juan Andrés BRESCIANO. *Los Oráculos Sibilinos y la Historiosofía apocalíptica.* Montevideo: Librería de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1997.

[201] San Agustín creyó en el fin de una historia mundana sustituida por unos tiempos cristianos que abrían una nueva era, a la espera de la segunda venida del hijo de Dios. Véase Peter BROWN. *El cuerpo y la sociedad*. Barcelona: Muchnik, 1993; Nicolas TRUNG y Jacques LE GOFF. *Una Historia del cuerpo en la Edad Media*. Barcelona: Paidós, 2005; Claude CAROZZI. *Apocalypse et salut dans le christianisme ancien et médiéval*. París: Aubier, 1999.

[202] Hegel nunca planteó el *fin de la historia*, pero resulta fácil descubrir cómo el concepto fue deducido a partir de él. Además, este autor no acuñó la frase ni fijó la noción, por dos razones: 1] el objeto de su obra era el espíritu, no la historia; la historia se presentaba como una de las facetas; 2] Hegel no habla de *fin* porque en alemán no hay ninguna palabra que combine los dos sentidos de la palabra en español: *final* y *propósito*. Véase Perry ANDERSON. *Los fines de la historia*. Barcelona: Anagrama, 1996, pp. 17-20.

[203] El *fin de la historia* de Marx es muy diferente al de Hegel, ya que cree en un fin que debería traer un cambio revolucionario en la naturaleza de la sociedad. Sería equivalente a un nuevo principio de los asuntos humanos.

[204] Kojève forma parte de lo que podría denominarse «tercera ola de hegelianos de izquierda», que se formó en París a mediados del siglo XX (junto a Lacan, Sartre y Althusser). Véase Alex CALLINICOS. *Theories and Narratives. Reflections on the Philosophy of History*. Durham: Duke University Press, 1995, p. 22. Kojève reconoce por primera vez en la Filosofía de Hegel una elucubración completa sobre el fin de la historia, como señala Barry Cooper [Barry COOPER. *The End of History: An Essay on Modern Hegelianism*. Toronto: University of Toronto Press, 1984].

[205] Perry ANDERSON, op. cit., pp. 88-89.

[206] Para profundizar, véase Miguel CABRERA. «La historia y las teorías del fin de la historia» en *Actas del I Congreso Internacional Historia a Debate*, Santiago de Compostela, 1995, pp. 209-221.

las que el relato, la subjetividad, la pluralidad y el relativismo toman una importancia creciente, sobre la idea de memorias, ya sean históricas, historiográficas o individuales.

Las memorias apocalípticas contemporáneas han sido un tema recurrido en los últimos años[207]. La importancia de la memoria, de la Historia de los acontecimientos, de la ideología y de las mentalidades, así como del estudio teórico e historiográfico de los diferentes fines apocalípticos contemporáneos de la historia, demuestra la necesidad de un replanteamiento del pensamiento teleológico y de la discusión de conceptos tales como presentismo, eurocentrismo, occidentalismo y dogmatismo, entre otros[208]. Se trata de la puesta en marcha de una Historia y una Historiografía entendidas como laboratorios para operar tanto con acontecimientos como con construcciones teóricas y memorias[209].

En tal sentido, el mayo del 68, la caída del Muro de Berlín, el apocaliptismo del «socialismo real» y las expectativas sobre el año 2000 implicaron una incertidumbre colectiva[210]. El antecedente historiográfico más próximo al apocaliptismo del *fin de las ideologías*[211] procede de los años cincuenta, con autores como Edward Shils, Henry Stuart Hughes, Daniel Bell o Seymour Martin Lipset[212]. Despojados de las simpatías socialistas de sus días de juventud, dejaron a un lado sus viejas interpretaciones y se convirtieron en sus años de madurez en liberales convencidos: las diferencias entre derecha e izquierda quedaron diluidas, en una suerte de apocalipsis ideológico. Según ellos, la ideología ya no sería el motor fundamental de la historia entendida como evolución política de la humanidad. Por tanto, nos encontramos de nuevo con los dos elementos: memorias (para llevar a la historia a donde conviene) y apocaliptismo (para justificar un estado histórico presente).

---

[207] Véase Israel SANMARTÍN. *Entre dos siglos: globalización y pensamiento único*. Madrid: Akal, 2007; Perry ANDERSON, op. cit.

[208] Véase Fernando CATROGA. *Caminhos do fim da História*. Coímbra: Quarteto, 2003.

[209] François HARTOG, op. cit.

[210] Para una aproximación a estas cuestiones, véase Georges DUBY. *Año 1000, año 2000, la huella de nuestros miedos*. Barcelona: Andrés Bello, 1995.

[211] El primero en acuñar el término fue Edward Shils para argumentar en favor de una ciencia social pura, libre de juicios de valor [Edward SHILS. «The End of Ideology?» en *Encounter,* nº 15, noviembre de 1955]. Posteriormente, formó parte del título de una obra de Daniel Bell [Daniel BELL. *The End of Ideology: on the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties*. Nueva York: Free Press, 1965]. El debate suscitado se reprodujo en: Chaim I. WAXMAN, *The End of Ideology Debate*. Nueva York: Funk and Wagnalls, 1968.

[212] Seymour Martin LIPSET. *Political Man: The Social Bases of Politics*. Nueva York: Doubleday, 1963. También hay que añadir aquí a Lippman [Walter LIPPMAN. *La crisis de la democracia occidental*. Barcelona: Editorial Hispano-Europea, 1956].

Lejos de estas tradiciones conservadoras, desde la izquierda, Herbert Marcuse (de la escuela de Frankfurt) escribía su *One-Dimensional Man*, obra en la que criticaba la alineación de la sociedad de consumo[213]. Algún tiempo después, durante los años ochenta, aparecieron las tesis *declinistas* de Paul Kennedy, Robert O. Keohane y Allan Bloom[214]. El *declinismo*, frente al *finalismo*, sostiene una postura de decadencia de los valores occidentales en vez de su defensa autocomplaciente. En otras palabras, el declinismo es una visión pesimista enraizada en el estudio de la historia, de las memorias producidas a lo largo de generaciones, y de la propia Historiografía, ya que compara a los Estados Unidos con los imperios británico, francés o español de los siglos precedentes. A pesar de su influencia, el declinismo fue desplazado en el debate intelectual por el finalismo. De este modo, el mensaje declinista «estamos perdiendo» dio paso al lema finalista «hemos ganado».

La interpretación de Fukuyama sobre la tendencia de la historia hacia la democracia liberal en los años noventa del siglo XX es quizá una de las más desafortunadas dentro del pensamiento liberal, puesto que

> «[...] ha sustituido la necesaria autocrítica por la autocomplacencia gratuita. Pertenece a una larga estirpe de liberales que han decidido arbitraria y peligrosamente que la historia está de parte de la democracia liberal»[215].

Por tanto, la tesis de Fukuyama, publicada inicialmente en la revista neoconservadora *The National Interest*, supone el retorno a una interpretación *whig* de la historia, en la que las memorias tienen una incidencia fundamental, al trabajar al servicio de la idea «liberal» en lo económico, y de la «democracia» en lo político. La genealogía intelectual que hace Fukuyama del concepto de *democracia liberal* implica una reelaboración de la Historia intelectual de la tradición liberal-conservadora, así como de una Historiografía neoconservadora basada en la «invención» de unas Historias-memorias que propugnan el triunfo de la democracia liberal y el fin de otras ideologías, como el socialismo, el comunismo, el islamismo, el sistema autoritario asiático, etc. Sin salirnos de la cuestión, también podríamos referir tangencialmente el pensamiento de Samuel Huntington con respecto al choque de civilizaciones, estimulado

---

213 Bernard S. MORRIS. «The End of Ideology, the End of Utopia, and the End of History. On the Occasion of the End of the USSR» en *History of European Ideas*, vol. 19, n° 4-6, 1994, p. 703-705.

214 Véase Paul KENNEDY. *The Rise and Fall of Great Powers*. Nueva York: Knpof, 1988; Robert O. KEOHANE. *After Hegemony, Cooperation and Discord in the World Political Economy*. Princeton: Princeton University Press, 1984; Allan BLOOM. *The Closing of the American Mind*. Nueva York: Simon & Schuster, 1987.

215 Roy MACRIDIS y Mark HULLIUNG. *Las ideologías políticas contemporáneas.* Madrid: Alianza Editorial, 1998, p. 369.

por el acontecimiento paradigmático del 11 de septiembre, que alimenta otro apocaliptismo para las memorias, la Historia y la Historiografía[216].

La expectativa del advenimiento del año 2000 dio origen, en los veinte años previos a esa fecha, a una especie de mentalidad colectiva expectante frente al cambio de siglo. Las memorias milenaristas relativas al cambio de milenio y los temores asociados sirvieron de perfecta contextualización teórica para ello. Así, en los años ochenta, Arthur C. Danto desarrolla la tesis del fin del arte[217], Robert Heilbroner destacaba en la revista *The New Yorker* que el capitalismo había demostrado ser un sistema más satisfactorio que el socialismo[218], y otros anunciaban «el fin de la naturaleza»[219], es decir, elaboraban un apocaliptismo con respecto al mundo natural. Por tanto, no es descabellado entender la relación evolutiva entre el fin de las ideologías y el fin de la Historia. Se trata de la afirmación de un apocaliptismo ideológico, porque ya no hay ideologías y porque el triunfo del liberalismo capitalista supone la defenestración del socialismo, su alternativa.

5. Las memorias generadas en el apocaliptismo medieval

El tiempo feudal concedía determinados privilegios al pasado. Es un tiempo que desarrolla las potencialidades del cristianismo como religión de la memoria. La eucaristía («Haced esto en memoria mía») supone una de las primeras relaciones con la memoria en el día a día de la sociedad medieval, al igual que las conmemoraciones de los difuntos y las celebraciones del culto. Por otra parte, existían memorias asociadas a objetos litúrgicos conservados en las

---

[216] A pesar de todo esto, es conveniente señalar que durante los años noventa los trabajos de Joseph Nye, Richard Rosecrance, Henry R. Nau y otros sostuvieron que todo proceso de declive es perfectamente reversible [Joseph S. NYE. *Bound to Lead: The Changing Nature of American Power*. Nueva York: Basic Books, 1990; Richard ROSECRANCE. *America´s Economic Resurgence: A Bold New Strategy*. Nueva York: Harper & Row, 1990; Henry R. NAU. *The Myth of American Decline: Leading the World Economy into the Nineties*. Nueva York: Oxford University Press, 1990].

[217] En una tesis totalmente apocalíptica para el arte tradicional, Danto anuncia la desaparición del concepto de autor, el surgimiento de nuevos formatos y de la nueva función del espectador [Arthur C. DANTO. *After the End of Art*. Princeton: Princeton University Press, 1997], aunque la tesis ya había sido expuesta unos años antes por Belting [Hans BELTING. *Das Ende der Kunstgeschichte?* Múnich: Deutscher Kunstverlag, 1983]. Sobre la genealogía, ver: Arthur C. DANTO, op. cit., pp. 17-18.

[218] Robert HEILBRONER. «The Triumph of Capitalism» en *The New Yorker*, 23 de enero de 1989, pp. 98-109.

[219] Concretamente, el artículo «The End of Nature» de Bill McKibben aparecido en setiembre de 1989 en *The New Yorker*, que tuvo también su transformación en libro [Bill MCKIBBEN. *The End of Nature*. Nueva York: Random House, 1989].

iglesias. El clero, sobre todo el regular —al que pertenecían los historiadores y cronistas de la época—, era el custodio de la memoria. Sus miembros tenían la obligación de conmemorar el pasado y seleccionaban aquellos acontecimientos «dignos de ser recordados». Por su parte, la memoria laica se vinculaba a las genealogías y a los cantares de gesta. Existía un tercer tipo de memoria de carácter trascendente, vinculada a las mentalidades y a las representaciones creadas a partir de lo imaginado y los imaginarios. Si bien apocaliptismo y milenarismo se basan en las sagradas escrituras, generan asimismo un conjunto de «miedos» asociados a imaginarios y mentalidades. Estas tres memorias, clerical, laica y trascendente, inciden en las memorias apocalípticas que veremos a continuación.

Las memorias colectivas medievales son adquiridas por lo visto, lo escuchado y lo leído. Así, recuerdos vividos o transmitidos de forma repetitiva se presentan como específicos de la comunidad, con lo que se idealiza el pasado. En esa «interpretación» de lo acontecido, el olvido es fundamental para la memoria, y puede ser natural o puede constituir una ocultación premeditada. De tal forma, para el apocaliptismo medieval la oposición entre una memoria colectiva (popular y oral) y una memoria histórica (erudita y escrita) no resulta pertinente. El cronista o historiador introduce una nueva memoria que se hace desde las instituciones, pero que tiene mucho en común con las memorias colectivas orales: simplificación, olvidos, tergiversaciones, etc. El clero regular es el gran depositario de la memoria a través de la liturgia, entendida como centro de la actividad monástica. Al respecto, las imágenes tendrían una importancia fundamental, puesto que harían presente lo ausente y poblarían espacios y tiempos. Las representaciones de los juicios finales serían algo más que un intento de compresión de un pasaje bíblico, sino una muestra de las preocupaciones intelectuales de los eclesiásticos[220]. Como señala Paul Zumthor, lo oral se escribe, lo escrito se percibe como una imagen de lo oral, y la voz tiene su propia autoridad. Por lo tanto, habría que matizar esa asociación entre lo oral y lo popular, entre lo escrito y lo culto. En la cultura medieval las manifestaciones de lo oral tienen preeminencia sobre lo escrito. Los textos adquieren importancia porque son leídos, recitados y entendidos, y así registrados en las memorias individuales y colectivas.

Como la liturgia, la Historia no es más que otro instrumento para las memorias. Lentamente, la Historiografía medieval registra las acciones de los príncipes combinadas con las vidas de los santos, al servicio del verdadero motor de la historia, que es Dios. No debemos olvidar que la Historiografía medieval se produce a partir de un esquema doctrinario. El historiador se

[220] Jacques LE GOFF y Jean Claude SCHMITT. *Diccionario razonado del Occidente medieval*. Madrid: Akal, 2003, pp. 527-537.

ocupa de lo contingente y cree que no puede invadir el campo especulativo, que pertenece a teólogos y filósofos. El propósito de la Historia consiste, entonces, en descubrir la presencia de Dios en un desarrollo lineal dividido en dos períodos que se articulan con el nacimiento de Jesucristo. Finalmente, hay que tener en cuenta que en el mundo medieval no existe distinción entre lo verdadero y lo posible. La distinción entre lo real y lo imaginario suele muy sutil porque la aprehensión de la realidad es diferente a las de las épocas Moderna y Contemporánea.

¿Cómo vinculamos estas constataciones con las memorias apocalípticas? Diversos autores han estudiado el tema de los miedos colectivos, los paraísos y las concepciones de una sociedad futura perfecta[221]. En todas estas preocupaciones, el milenarismo y la reflexión sobre el tiempo desempeñan un papel importante, es decir, la segunda venida de Cristo para instaurar un reino terreno de mil años, al que le seguiría un juicio final y el propio fin de los tiempos. Esta idea tuvo en el medioevo todo tipo de variantes: juicio final antes o después del milenio; llegada de salvación colectiva y reino de justicia y paz. Todo envuelto en sucesos catastróficos, que en muchos casos fueron causa de rebeliones. Estas ideas tienen un origen común: uno judaico (el capítulo VII del libro de Daniel) y otro cristiano (el capítulo XX del *Apocalipsis* de san Juan).

El concepto del año mil es una de las claves de bóveda de toda esta cuestión. La idea moderna del año mil data del siglo XVIII y fundamentalmente del siglo XIX, cuando se recogen todas las interpretaciones apocalípticas, gracias en parte a la lectura literal de textos como los de Glaber[222] y a autores como Michelet en Francia o Sismonde de Sismondi en Italia. En este sentido, el año mil ha sido un año de grandes debates historiográficos del siglo XX, sobre si su significado fue de gran cambio (Duby) o de continuidad (Barthélemy)[223]. Aunque no hay consenso, unos autores plantean que el año mil fue un momento intenso, de gran violencia señorial y de convulsiones que llevaron a la mutación feudal, para otros solo es un momento de tensiones sociales exageradas por la instauración de un nuevo orden feudal. Según otras interpretaciones ni hubo mutación feudal ni escatología. En los últimos años, Richard Landes ha propuesto el estudio de un milenarismo escondido. Los mismos escritos de Abbon de Fleury cerca del año mil podrían ser muestra de un milenarismo sumergido pero poderoso. La escasez de menciones en los textos se debe a la capacidad silenciadora, pero hay escritos que

---

[221] Un ejemplo es Jean DELUMEAU. *El miedo en Occidente*. Madrid: Taurus, 1989.

[222] Raoul GLABER. *Historias del primer milenio*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004.

[223] Sobre los terrores del año mil: Georges DUBY. *L´an mil*. París: Gallimard, 1980; Dominique BARTHÉLEMY. *La mutation de l´an mil a-t-elle eu lieu?* París: Fayard, 1997; Sylvain GOUGUENHEIM. *Les fausses terreurs de l´an mil*. París: Picard, 1999; Robert MOORE. *La première révolution européenne [X-XIII siècle]*. París : Seuil, 2001.

denotan preocupaciones de las minorías[224] e incluso los oráculos sibilinos. También en el ámbito hispano se han señalado diferentes textos con un enfoque más apocalíptico que milenarista (san Isidoro, Julián de Toledo y Beato de Liébana)[225]. El discutido mito sobre el milenarismo y sus memorias[226] gira en torno a:

(i) Las crónicas de Guillermo Goder y Abbon de Fleury. Pero aunque recogen un sermón en el que se alude al fin del mundo, no hay alusiones al año mil.

(ii) Las expresiones que aparecen en documentos medievales relativas al *mundo in finem*, que no reflejan un sentimiento colectivo y no muestran psicosis.

(iii) La expresión *año mil* y el problema de las dataciones: último año del siglo IX o primero del XI.

Historiadores como Orsi, Roy y Duval muestran que solo algunos iluminados hablaban del fin del mundo entre los años 960 y 1000. En la Península Ibérica se habla de esperanzas milenaristas hasta el siglo X, cuando se abandona la espera. Sylvain Gouguenheim, en su libro sobre los falsos terrores del año mil, defiende que el cristianismo es escatológico pero no

---

224 Bernard MCGINN. *Visions of the End*. Nueva York: Columbia University Press, 1979; C. CAROZZI y H. TAVIANNI. *La fin des temps. Terreurs et prophéties au Moyen Âge.* París: Stock, 1982.

225 Adeline RUCQUOI. «El fin del milenarismo en la España de los siglos X y XI» en José Ignacio DE LA IGLESIA DUARTE [coord.]. *Milenarismos y milenaristas en la Europa medieval.* Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1999, pp. 281-305.

226 «La leyenda de Alejandro Magno se remonta varios siglos en la memoria histórica del mundo mediterráneo y de Asia. Nuestro interés por ella en este contexto se debe solo a sus dimensiones apocalípticas, centradas en torno a la leyenda de que el gran conquistador construyó un muro o una puerta [originalmente en algún lugar del Cáucaso] para evitar que las tribus con las que se encontró entraran al mundo civilizado, hasta que fueran liberadas al final de los tiempos. Este relato es referido por primera vez por el historiador judío Flavio Josefo, en el primer siglo de nuestra era. Josefo identifica estas tribus con los escitas, que son también Magog [*Ezequiel*, 38:1], los invasores tradicionales de los últimos días. Esta tradición popular estaba presente en algunas de las versiones de la leyenda griega de Alejandro conocida como Pseudo Calístenes [siglo III], la fuente primaria de la que bebieron los numerosos relatos posteriores. La leyenda de la puerta de Alejandro y de las naciones encerradas, descrita adecuadamente por el medievalista Andrew R. Anderson como la "historia de la frontera contada en forma sublimada y mitologizada", asumió un carácter más apocalíptico en los siglos V y VI, cuando se identificó a las naciones encerradas con los hunos invasores. La leyenda transformó a Alejandro de monarca pagano en un adorador y representante del Dios verdadero. Esta simbiosis intercultural de las leyendas tuvo lugar en el mundo siríaco, donde, según parece, la leyenda de Alejandro fue muy popular. Aunque en la Biblia no aparece el Último Emperador, el Pseudo Metodio está muy interesado en proporcionarle un fundamento bíblico, que funde con la leyenda de Alejandro cristianizado» [Bernard MCGINN. *El Anticristo. Dos milenios de fascinación humana por el mal.* Barcelona: Paidós, 1997, pp.106-107].

milenarista; sostiene que la angustia de la salvación individual superaba el miedo al juicio final (en un juego muy interesante de confusión entre memorias e historias). Subraya, además, que el milenarismo es cosa de clérigos. Frente a esto, Richard Landes propone una nueva lectura de viejos textos de los siglos X y XI, para interpretar ciertos silencios y ausencias como manifestaciones de la mentalidad apocalíptica. En buena medida, Landes demuestra que entre los años 980 y 1030 hay signos anunciadores del fin del mundo, de modo tal que la idea de *fin* impregnó la mentalidad del norte de Francia, Alemania e Inglaterra.

El milenarismo y el apocaliptismo no pueden entenderse sin el aporte de la Teología en la Edad Media. San Agustín ofrece, en el siglo V, la versión doctrinal de este problema, al tiempo que descarta todo milenarismo (el de los ebonitas, Crinto, san Justino, san Ireneo de Lyon, Montano, etc.). En su explicación, el año mil no es más que una cifra simbólica. Con san Agustín, el milenarismo desaparece como doctrina de la ortodoxia cristiana, por lo menos en teoría. Richard Landes y Norman Cohn afirman, sin embargo, que el milenarismo estuvo presente en diferentes manifestaciones religiosas populares, reprimidas constantemente. Para entender el fenómeno en su conjunto hay que tener en cuenta las referencias indirectas, es decir, alusiones veladas a calamidades naturales, fenómenos astronómicos, cambios climáticos, así como los movimientos populares milenaristas propiamente dichos.

Todo lo relativo al año mil, como hemos visto, es un conjunto de operaciones historiográficas, históricas y mnemónicas que conjugan «espacios de experiencias» y «horizontes de expectativas». El secuestro del presente y la puesta en juego de un futuro profético para anularlo será una cuestión asociada la idea bíblica de la búsqueda de la salvación. En tal sentido, las referencias al respecto trascienden la cadena histórica para crear imaginarios colectivos, memorias históricas e individuales que llevaron a la aparición de una serie de preocupaciones proféticas sobre el anticristo y el fin del mundo[227]. En este sentido, el milenarismo significó, en primer lugar, una creencia basada en unos versículos del capítulo XX del *Apocalipsis* de san Juan, en los que se afirma que antes del Juicio Final reinará Jesucristo en justicia y amor durante mil años[228]. En segundo lugar, supuso la creencia en el acabamiento del mundo en el año mil de la Era cristiana[229].

En el siglo X las ideas apocalípticas conducen a interpretar en clave milenarista las catástrofes naturales, las epidemias y los desórdenes originados por las guerras y por los conflictos

---

[227] César BRAGA. «Time and Alterity in Vieira´s History of the Future» en *Portuguese Studies Review,* n° 15 [1-2], 2007, pp. 227-266.

[228] José Ignacio DE LA IGLESIA DUARTE [coord.], op. cit.

[229] Pierre BONASSIE y Pierre TOUBERT [eds.]. *Hommes et sociétés dans l´Europe de l´an mil.* Tolosa: Presses Universitaires du Mirail, 2004.

sociales y religiosos. Así, en la primera mitad del siglo X, el abad Odón de Cluny estaba convencido de la llegada del anticristo y de un fin del mundo inminente. Aunque en el año mil no hubo una psicosis colectiva (según algunos autores), sí existía un temor vago ante el fin del milenio[230]. Se puede descubrir cierto presentimiento del fin del mundo entre los participantes en las cruzadas populares. También existen referencias en la Primera Cruzada y en las consignas de Bernardo de Claraval a comienzos de la Segunda Cruzada[231].

En la misma época, el conflicto entre el papado y el imperio a propósito de la querella de las investiduras dio lugar a interpretaciones escatológicas. En el mismo sentido, el milenarismo actuó como una memoria colectiva en Francia, lo que permitió en 987 a Hugo Capeto a hacerse con el poder, y ayudó a Otón III a reivindicarse como fundador de un espacio político. Al respecto, cabe señalar que la memoria colectiva es utilizada para convertir una memoria particular en memoria del conjunto social, y a actuar de una forma que solo parcialmente podemos estimar como inconsciente, ya que desarrolla un proceso de constante selección del material histórico que trata de combinar solidaridad y movilización de la comunidad. Además del conflicto entre papado e imperio, el apocaliptismo medieval se manifiesta en las herejías y en los movimientos de masas vinculadas a la época gregoriana. Estas herejías tenían un fuerte componente milenarista, profético, mesiánico: la esperanza en un mundo mejor, basada en ciertas «recordaciones» transmitidas por memoria histórica. Esa esperanza reverdeció cuando había mayor desorganización social provocada por ciertas transformaciones sociales.

El Anticristo tiene una importancia fundamental en las ideas apocalípticas medievales. Los primeros cristianos fijaron su llegada el año 500, aunque después fue «aplazado» a los años 800, 970, 981, 992, 1065 y 1250. Durante el siglo XIII la preocupación por el anticristo no ceja. En 1260 surgieron en Italia diferentes movimientos de penitentes y flagelantes. La peste negra de 1348 revivió la inquietud y suscitó un nuevo movimiento de flagelantes. También durante el gran cisma que dividió a la Iglesia entre 1378 y 1417, el papa fue calificado de anticristo. Teóricos como Reinhart Koselleck consideran que se trata de una estrategia para integrar la escatología en los tiempos presentes. Finalmente, en el siglo XIV, Joaquín de Fiore formuló una doctrina condenada como herética al plantear la idea de la progresiva perfección de la humanidad hasta su espiritualización final. Se le atribuyen ideas que con posteridad proporcionaron un arsenal de inquietudes apocalípticas. El joaquinismo se difundió en el franciscanismo y tuvo influencia en Pedro J. Olivi y otros movimientos espirituales y sociales, como los *fraticelli*, grupos de flagelantes y los hermanos apostólicos de Gerardo Segarelli.

---

[230] Ángel VACA LORENZO [coord.]. *En pos del tercer milenio. Apocalíptica, mesianismo, milenarismo e historia.* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.

[231] Adeline RUCQUOI, op. cit.

6. Hacia una temporalidad única en dos estratos

Las dos temporalidades expuestas permiten centrarnos en sendas coyunturas históricas en torno al milenarismo (año 1000 y año 2000), no solo en lo relativo a la cuestión del fin de siglo (en discusión para la Edad Media) sino en lo que atañe a las representaciones intelectuales. Las tesis apocalípticas suelen ser construcciones teóricas insertas en un contexto ideológico, mental e historiográfico determinado, en el que las memorias colectivas funcionan como un recurso fundamental. Estas teorías surgen en épocas de crisis, tanto en el plano social como en el de las mentalidades, y se vinculan con el fenómeno cultural de los catastrofismos. En cierto sentido, las teorías apocalípticas intentan congelar la idea del decurso temporal, ya que definen el presente a modo de futuro-pasado (en sus manifestaciones contemporáneas) o el futuro a modo presente-pasado (en sus expresiones medievales)[232]. En términos generales, la idea del fin de la historia puede considerarse una concepción ahistórica, teleológica y totalmente interesada de un momento histórico determinado. En sus formulaciones contemporáneas, podrían citarse las teorías del fin de la historia del siglo XIX (Hegel o Marx), los estudios sobre la genealogía de este concepto (Kojève), y las concepciones finalistas, tanto posmodernas (Vattimo, Derrida, Baudrillard) como progresistas (Klein, George, Negri). También tenemos el caso del apocaliptismo planteado por Francis Fukuyama, según el cual, la democracia liberal sería la organización social, política y económica última de la sociedad.

Esta teoría influyó en la propia evolución de los acontecimientos, en la disciplina histórica y en la teoría de la Historia. La misma estructura podríamos aplicar al mundo medieval, ya que es posible abordar la cuestión apocalíptica tanto desde el punto de vista de su reflejo en los propios acontecimientos (fin del mundo, pestes, miedos), en las mentalidades (milenarismos, herejías) y en los grandes autores de la Filosofía de la historia (san Agustín, Joaquín de Fiore). Hemos analizado el apocaliptismo medieval a partir de los textos historiográficos y de su influencia en la sociedad a través de los movimientos milenaristas y heréticos. También rastreamos sus huellas en diferentes manifestaciones populares medievales, así como en las diversas memorias y representaciones mentales medievales.

En este sentido, se trata de poner en marcha una Historia y una Historiografía que den lugar a memorias dialógicas entendidas como laboratorio para operar tanto con el examen de los acontecimientos como con construcciones teóricas, analizando, explicando e investigando las relaciones entre ambas. Si profundizamos en la comparación interepocal, podemos afirmar

[232] Gonzalo PASAMAR, op. cit., pp. 147-169.

que la idea de *fin* en el mundo medieval guarda notables similitudes formales con las diferentes visiones actuales, sin prejuicio de reconocer las diferencias coyunturales específicas. El pensamiento apocalíptico medieval y el contemporáneo comparten aspectos comunes:

(i) Ambas concepciones apocalípticas son entendidas de forma elitista. Sus creadores no se consideran parte de las masas y disuelven el concepto de masa en suma de individuos[233].

(ii) Reflejan una profunda crisis social que demanda cambios y acciones revolucionarias que llevarían de un fin de la historia a una post- (meta) historia.

(iii) Los fines de la historia intentan mantener las sociedades existentes como las más racionales, garantizadoras de la satisfacción de las necesidades colectivas, lo que rompe la relación pasado/presente/futuro y ofrece al presente como pasado y como futuro.

(iv) Para algunos pensadores, el apocaliptismo es una premisa para crear sistemas filosóficos absolutos (Kant, Hegel, etc.)[234].

(v) Por último, las memorias históricas e historiográficas existen sin recuerdos ni olvidos reales o inventados, puestos a disposición de un presente concreto. Los hombres y las mujeres sienten la necesidad de volverse hacia el pasado basados en memorias individuales y colectivas, en conexión con las historias y las Historiografías pertinentes.

---

[233] Lutz NIETHAMMER. *Posthistoire. Has History Come to an End?* Nueva York: Verso, 1989, pp. 144-147.

[234] P. A. RACHKOV. «The End of History as a Sociosophical Problem» en *Russian Studies in Philosophy*, vol. 33, n° 2, Nueva York, 1994, pp. 16-17.

Historia, memoria y genocidio: lectura decolonial de la lógica moderna de exterminio

María Eugenia Borsani
Universidad Nacional del Comahue, CEAPEDI[235]

1. Introducción

La reflexión en torno a la memoria ha marcado una tendencia en las últimas décadas, puntualmente aquellas cuestiones relativas a la rememoración de pasados límites que exigen un tipo especialísimo de aproximación dada la magnitud o dimensión traumática del acontecimiento en cuestión. En estos últimos tiempos asistimos a esa explosión de memoria tanto en ámbitos académicos como en otras esferas de la cultura que se han abocado al tratamiento de la memoria de pasados trágicos. Lo que se ha llamado *Memory Boom* alcanza a esferas estético-expresivas, artes plásticas, *performances*, cinematografía y teatro, entre otros ámbitos que no han quedado afuera de la importancia que adquiere la acción conmemorativa. Reviste relevancia suma el hecho de que las sociedades que tienen un pasado trágico no queden impávidas frente a su ayer y que la tematización no se circunscriba al espacio académico, sino que sean cada vez más las órbitas comprometidas con la memoria, reconociendo —ya sea como colectivo, comunidad o grupo— una ligazón con su pasado aun cuando tal acción sea en pos de distanciarse ideológica o políticamente de un ayer ignominioso. Por ello mismo se vuelven sumamente valiosos los análisis que logran responder a preguntas tales como para qué recordar y cómo evocar. Entendemos que es relevante la pregunta referida tanto a la finalidad del recuerdo (el para qué), como también aquellas reflexiones orientadas a la modalidad de la acción evocativa (el cómo) respecto a pasados límites, entre otras de sus tantas dimensiones, dado que, según Guillermo Bonfil Batalla, importa

> «Recuperar la memoria, no como una actividad académica que ocupa solo a los especialistas, sino como una práctica social en la que participan las mayorías, es un

[235] Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad de la Universidad Nacional del Comahue.

> ejercicio necesario; recuperar la memoria: tener presentes los acontecimientos que han hecho a un pueblo tal como es, para que cada generación sienta y sepa que pertenece a una historia [...]»[236].

Claro que subrayamos la importancia que tiene todo ejercicio de memoria, tanto la tematización referida a la finalidad de la memoria, como aquella que se orienta a indagar las diversas modalidades evocativas que se despliegan en la acción de recuerdo y la evocación, no obstante lo cual nos interesa detenernos en qué *cosa* es aquello que se recuerda y cómo nombrarla cuando de pasados traumáticos se trata. Entendemos que es de interés hacer una inspección, a modo de desmontaje crítico del *nombre* que se le da al acaecimiento recordado e indagar el amplio abanico de problemas que se despliegan según cómo se denomina aquello que es motivo de recuerdo y que ha marcado el ayer de manera trágica. Podemos ejemplificar lo dicho sosteniendo que para el caso de Argentina no es lo mismo referirse al período 1976-1983 como pasado reciente *dictatorial* que en términos de segundo *genocidio*. De ordinario se referencian los pasados límites remitiendo al período histórico definido por la taxonomía de la forma de gobierno, pero esto en poco o nada gravita para dimensionar la magnitud ético-política de lo acontecido.

En esa línea hemos pensado este trabajo: (i) desplegar una reflexión en torno a cómo denominar pasados límites signados por el exterminio, y (ii) examinar aquello a lo que remite el modo de denominación del acontecimiento. Consideramos que es necesario insertar el acontecimiento en un análisis ampliado que haga que lo que es motivo de recuerdo no quede enmarcado en el mero episodio/acontecimiento, sino que se lo incluya en una reflexión más abarcativa y, consecuencia de ello, de mayor potestad explicativa. En tal sentido, nuestra pretensión es desandar la contracara de la lógica de la modernidad, disimulada, negada y velada en la versión redentora y liberadora, conforme el derrotero de la narrativa moderna, e indagar los genocidios en el marco de ese diseño y de esa lógica de la modernidad, que llega hasta nuestros días y permea nuestro presente. Así, se procurará mostrar que el proyecto global colonial se ha materializado, entre otras experiencias históricas, en los genocidios perpetrados en territorios conquistados. Estudiosos del denominado *giro decolonial*[237] dan

---

[236] G. BONFIL BATALLA. «Mi pueblo durante la Revolución: un ejercicio de memoria popular» en AA. VV. *Mi pueblo durante la Revolución.* Serie: *Testimonios.* México D. F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1989, vol. I., p. 7.

[237] El pensamiento o *giro decolonial* es una perspectiva de reciente data, surgida hace aproximadamente una década, que integra el colectivo Proyecto Modernidad/Colonialidad/ Decolonialidad. Entre sus destacados miembros cabe nombrar a Walter Mignolo, Aníbal Quijano, Santiago Castro Gómez, Arturo Escobar, Nelson Maldonado Torres, Catherine Walsh, Zulma Palermo, entre muchos otros. La gran mayoría de los miembros

cuenta de una abigarrada trama en la que la modernidad colonial es inescindible de políticas genocidas, las que no constituyen un desvío del cometido moderno, sino que están impresas en el diseño colonizador y son constitutivas del proyecto conquistador. No se trata, bajo ningún punto de vista, de una situación episódica de la modernidad extraviada, la que deberá retomar su rumbo salvífico y de bonanza para la humanidad toda, como sostienen algunos. Cabe entonces decir que en territorio argentino se perpetraron dos genocidios en escasos dos siglos: uno de orden étnico, otro de orden político[238]. Ambos permiten ser indagados como parte del engranaje occidental conquistador.

Hemos organizado el planteo en tres apartados: el primero de ellos, «La filosofía racializada: razón y conquista», procura mostrar —tomando como referencia a tres autores emblemáticos de la modernidad, Descartes, Hume y Kant— cómo se conforman los soportes teóricos modélicos que impregnan toda acción de conquista, en cualquiera de los órdenes que la misma se dé, haciendo así imposible la disociación entre el concepto de conquista y el de razón, según el proyecto moderno imperial. En la segunda parte de este ensayo, «La bestialización del colonizador», generamos un corrimiento en el *locus* de enunciación. Quienes toman la palabra son tres intelectuales procedentes de colonias, coetáneos ellos: un tunecino, Albert Memmi, junto a Franz Fanon y Aimé Césaire, estos últimos nacidos en el enclave colonial caribeño de la isla de Martinica. Los tres autores aportarán elementos que contribuyen a mostrar los atributos bestiales del colonizador, justamente aquellos que se le endilgaran al colonizado infrahumano. El tercer apartado, «Llamar a las cosas por su nombre: genocidio lejano y cercano», insiste en la urgencia en torno a la tematización del pasado lejano y del pasado reciente en tanto genocidios, siguiendo la perspectiva decolonial ya mencionada. Así, sostendremos que el pasado lejano de conquista depredadora no está exento de la lógica moderna-colonial como tampoco lo está el pasado reciente: uno marcado por el exterminio

---

del colectivo son oriundos de Latinoamérica y el Caribe y desempeñan su actividad académica en universidades de sus países de procedencia como también en universidades de EE. UU. Los aúna la crítica mordaz que despliegan a la colonialidad imperante en las órbitas del poder, del ser y del saber; por ello la idea de decolonialidad remite al desandamiaje de criterios categoriales y de prácticas políticas que han sido adoptadas sin más, como una dimensión más de la acción de colonialismo desplegada desde la matriz euro-americano-centrada. El colectivo sostiene, como una de sus premisas fundantes, que las acciones de colonialismo deben ser ponderadas en tanto constitutivas, no derivativas [Mignolo] de la matriz moderna conquistadora.

[238] Véase al respecto la nota al pie n° 6 de la versión actualizada de D. FEIERSTEIN. *Seis estudios sobre genocidio. Análisis de las relaciones sociales: otredad, exclusión, exterminio.* Buenos, Aires: Ed. del Puerto, 2008.

étnico, el otro por el exterminio político, ambos pasados límites genocidas, ambos instalados en una idéntica maquinaria moderna civilizatoria.[239]

2. La Filosofía racializada: razón y conquista

El *yo pienso* cartesiano es la expresión filosófica que condensa la idea de un sujeto autónomo, racional, primacía del yo cognoscente. Sin detenernos demasiado en el horizonte de emergencia del racionalismo cartesiano, basta con decir que estamos sobre mediados del siglo XVII, en el que Europa se encuentra en franco proceso de hegemonía imperial, y es a su vez el escenario de sistematización de las ideas modernas referidas a la concepción de sujeto, de conocimiento, de Estado, de libertad y de racionalidad, entre otras. Se trata de aquel entramado conceptual que llegará hasta nuestros días nutriendo las célebres páginas de la Historia de la Filosofía, o de la Historia tenida por universal. El *yo pienso* no remite solo a la acción del pensar sino que deviene modélico en tanto es compatible con una expresión tal como: yo, europeo, varón heterosexual y creyente, pienso/soy y me presento como emblemático del pensar y del ser, acorde con la racionalidad europea occidental.

Quién piensa, para qué, al servicio de qué y cuál es la tensión entre el contexto de enunciación y el de recepción es de capital importancia. La hermenéutica ha brindado elementos sustantivos respecto a la importancia de recrear aquella atmósfera cultural operante en la escena en la que se gesta un texto, una teoría, una obra, para poder dar con más y mejores sentidos y significados sobre su intencionalidad y más aún sobre la intencionalidad del autor. Ahora bien, más allá de la intencional del autor, bien puede indagarse acerca de la intención epocal y aquí decir que el *yo pienso* es funcional al *yo conquisto*. Razón y conquista aunadas en una teoría que sentará las bases del pensamiento de la modernidad-colonialidad y será tenida como hito fundacional de la modernidad. Así, el *ego conquiro*[240], concepto acuñado originalmente por E. Dussel, precede al *ego cogito*, el que ha sido visto, las más de las veces, como perspectiva gnoseológica y mucho menos ha sido escrutado en sus aristas políticas.

Junto a Nelson Maldonado Torres, filósofo puertorriqueño enrolado en lo que se denomina pensamiento/giro decolonial, cabe decir que: «La expresión hiperbólica de la colonialidad

---

[239] Tramos de los apartados mencionados fueron discutidos en ocasión de las *IV Jornadas de Historia de la Patagonia*, Universidad Nacional de Pampa, 2010.

[240] Véase E. DUSSEL. *1492: El encubrimiento del otro. Hacia el origen del «Mito de la Modernidad».* La Paz: Plural Ed., 1994.

incluye el genocidio, el cual representa el paroxismo mismo del *ego conquiro/cogito*»[241]. El autor reconoce que:

> «La *actitud imperial* promueve una actitud fundamentalmente genocida con respecto a sujetos colonizados y racializados. Ella se encarga de identificar a sujetos coloniales y racializados como dispensables»[242].

Esta acción es ejecutada por el escepticismo maniqueo misantrópico apuntado por buena parte de la intelectualidad moderna de celebridades que pueblan hoy las páginas de las grandes obras de los grandes pensadores. Muy bien explica tal escepticismo Damián Pachón Soto, diciendo que:

> «La recurrencia al *ego conquiro* y al *ego cogito* apunta a poner de presente que antes de la duda metódica en el campo del conocimiento sobre el yo y el mundo, existió una duda que la precedió. Esta duda estaba sustentada en el yo conquistador, que en su acción violenta "dudaba" de la humanidad del conquistado. Ese *ego conquiro* está representado por los españoles de la primera modernidad. Por eso dudaron de la humanidad del indio. De ahí los debates sobre si estos tenían o no alma. Esa actitud fundó una forma de escepticismo, un escepticismo que surgía frente al Otro, al diferente. Era un escepticismo sobre su humanidad, su condición de hombres pertenecientes a la misma especie. Fue una duda sobre el Otro, Otro que era el dominado y que por carecer de humanidad se le podía matar, humillar, maltratar, degradar. Esa duda era más fuerte y precedió a Descartes»[243].

El autor está poniendo de relieve que el modo de concebir el *cogito* tiene su antecedente en el modo de concebir la conquista. Las potencias europeas no solo desempeñaron una acción de conquista territorial sino también de colonización en una amplia dimensión que abarca todos los ámbitos de lo humano, se colonizó imponiendo criterios de demarcación respecto a qué ha de ser considerado humano, y qué ponderado como espacio de la alteridad minusvaluada y deportado al espacio de lo subhumano. Sobre esos grupos subalternizados se implementaron los genocidios a la luz de la misantropía propia de las acciones de conquista y colonización.

Además de Descartes, entre otras celebridades de la nobleza filosófica se encontraba Immanuel Kant, quien echaba sugerencias referidas al trato para con el otro, distinto e infrahumano, por caso el negro, tales como castigar al africano con una vara de caña y no con

---

[241] N. MALDONADO TORRES. «Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto» en S. CASTRO GÓMEZ. y R. GROSFOGUEL [eds.]. *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Ed. Siglo del Hombre, 2007, p. 138.

[242] Ibídem, p. 136.

[243] D. PACHÓN SOTO. «Nueva perspectiva filosófica en América Latina: el grupo Modernidad/colonialidad» en *Peripecias,* n° 63, Montevideo, agosto 2007.

un látigo, a efectos de quebrar su piel y que drenara la sangre de la herida para así evitar futuras infecciones que hicieran mermar la productividad de la mano de obra esclavizada[244]. Más allá del carácter anecdótico y desagradable de la sugerencia kantiana, el maltrato y la degradación debían encontrar argumentaciones que brindaran razones, justificaciones de orden epistémico para distinguir jerárquicamente el ordenamiento poblacional entre los unos, hombres racionales hacedores de la ciencia y cultores del *logos*, y los otros, primitivos, relegados, subordinados al orden impuesto por el primero conforme el etno-eurocentrismo moderno-colonial, adoradores de absurdas deidades y cultores de la *doxa*, ignorantes del preciado resguardo de la *episteme* moderna.

A juzgar por los estudios realizados Emmanuel Chukwudi Eze —filósofo estadounidense, oriundo de Nigeria, fallecido a la temprana edad de 44 años—, Kant muestra con convicción pero sin sólidos fundamentos, más que su indisimulable omnipotencia europea, que lo epidérmico es señal de jerarquía: «El color de la piel para Kant es evidencia de superioridad, inferioridad o carencia de "don", de talento, o capaz de producir razón y perfección moral»[245]. Así, el color de la piel da cuenta de la aptitud racional, y los americanos ocupan en la jerarquía estipulada por el pensador de Königsberg el grado más inferior, siendo lo blanco, lo amarillo, lo negro y lo rojo (aborígenes americanos), la pirámide cromática epidérmica y epistémica.[246]

Tales pareceres de Kant no solo se encuentran en lo que se denominan «escritos menores» y en sus cátedras de antropología y geografía dictadas por décadas, sino también en la correspondencia epistolar que Kant mantuviera con su coetáneo David Hume, también prohombre de la filosofía. A propósito de Hume vale recordar esta controvertida nota al pie que aparece en su ensayo *De los caracteres nacionales*:

> «Sospecho que los negros y en general todas las otras especies de hombres (de las que hay unas cuatro o cinco clases) son naturalmente inferiores a los blancos. Nunca hubo una nación civilizada que no tuviera la tez blanca, ni individuos eminentes en la acción o la especulación. No han creado ingeniosas manufacturas, ni artes, ni ciencias. Por otra parte, entre los blancos más rudos y bárbaros, [...] hay algunos eminentes, ya sea en su valor, forma de gobierno o alguna otra particularidad. Tal diferencia uniforme y

---

[244] Véase E. CHUKWUDI EZE. «El color de la razón: la idea de raza en la Antropología de Kant» en E. CHUKWUDI EZE, P. HENRY y S. CASTRO GÓMEZ. *El color de la razón: racismo epistemológico y razón imperial*. Buenos Aires: Ed. del Signo-Globalization and Humanities Project [Duke University], 2008.

[245] Ibídem, p. 57.

[246] Interesan los análisis referidos al racismo kantiano desarrollados por Earl W. Count, Ronald Yudy, Ch. Neugebauer y T. Serequeberham, entre otros.

> constante no podría ocurrir en tantos países y edades *si la naturaleza*[247] no hubiese hecho una distinción original entre estas clases de hombre, y esto por no mencionar nuestras colonias, donde hay esclavos negros dispersados por toda Europa, de los cuales no se ha descubierto ningún síntoma de ingenio [...] En Jamaica, sin embargo, se habla de un negro que toma parte en el aprendizaje, pero seguramente se le admira por logros exiguos, como un loro que ha aprendido a decir varias palabras»[248].

Entonces, la dupla *ego conquiro/ego cogito* no puede desamarrarse del fenómeno de racialización, esto es: no solo se trata de describir diferencias, evidentes por cierto, en cuanto a lo cutáneo sino, y esto es lo que gravita, llevar a cabo acciones propias de un racismo epistemológico desde una lógica eurocentrada, imperial, patrón colonial de poder. De manos del sociólogo peruano Aníbal Quijano, decimos:

> «el patrón de dominación entre los colonizadores y los otros, fue organizado y establecido sobre la base de la idea de *raza*, con todas sus implicaciones sobre la perspectiva histórica de las relaciones entre los diversos tipos de la especie humana»[249].

Vale entonces recordar lo presentado líneas arriba, a saber: el genocidio es la expresión hiperbólica de la colonialidad, máxima expresión del *ego conquiro/cogito*. Kant y Hume no están fuera de tal consideración si se entiende que ambos abonaron el concepto de raza desde la supremacía blanca y la minusvalía racional y física de la otredad. Hoy, la secuela, el eco de dicha perspectiva se hace patente en la colonialidad en tanto, también siguiendo a Quijano, se la entienda como

> «patrón mundial de poder capitalista [fundado] en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder, y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia cotidiana y a escala social»[250].

Esta misma línea de pensamiento sigue la reflexión que ofrece Mónica Espinosa, integrante de denominada segunda generación del colectivo modernidad-colonialidad. Focaliza su planteo en territorio colombiano e indaga los fenómenos de violencia política vinculando racismo, genocidio y modernidad como partes indivisibles de la misma trama, patrón de poder,

---

[247] Cursiva de la autora de este artículo.

[248] D. HUME. «De los caracteres nacionales» en D. HUME. *Escritos impíos y antirreligiosos.* Madrid: Akal, 2005, pp. 103-104, nota al pie n° 9.

[249] A. QUIJANO. «Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina» en W. MIGNOLO [comp.]. *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El eurocentrismo y la Filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Buenos Aires: Ed. del Signo, 2001, p. 120.

[250] A. QUIJANO. «Colonialidad del poder y clasificación social» en S. CASTRO GÓMEZ y R. GROSFOGUEL [eds.], op. cit., p. 93.

mostrando el engarce perfecto entre colonización, deshumanización y valores genocidas conjuntamente con experiencias históricas de alterización, jerarquización social y exclusión[251]. Espinosa incorpora en su análisis la negación de la memoria como una de las maneras más extremas de violencia simbólica, asociando no-memoria como no-existencia dentro de las políticas modernas de racialización genocida.

3. La bestialización del conquistador

Resulta interesante recorrer la imagen del *ego conquiro* en la versión siglo XX desplegada tanto por Aimé Césaire como por Frantz Fanon y Albert Memmi, los tres partícipes del mismo escenario conquistador. Con relación al primero, es de destacar cómo el autor presenta la acometida descivilizatoria —si se nos permite el término— y bestializante que efectivamente se ejerce sobre el colonizador. Esto es, el colonizador debe mostrar sus aspectos de máxima crueldad y salvajismo frente el colonizado. Su conducta debe ser tal que no quede duda alguna de su ferocidad extrema. El perfil del colonizador debe ser moldeado conforme a parámetros de excesiva violencia e insensibilidad en aras de buenos resultados en la conquista. De lograrse, el colonizador, el que ha encarnado el mandato del *ego conquiro*, ha encarnado también la monstruosidad y la barbarie que atribuye a los colonizados, los subalternos, los sub-*alter*, asegurando así el éxito de campaña conquistadora.

Sentires tales como la piedad, la solidaridad, la compasión, la misericordia y otros tantos «cristianos sentimientos» deben ser dejados de lado y retirados de la escena del obrar del *ego conquiro* en pos de su eficacia amedrentadora. Instancia absolutamente distante del relato de la evangelización que ha sido, de continuo, el puntal legitimador de la perpetradora presencia del intruso.

En su *Discursos sobre el colonialismo* del año 1955, Césaire, activista y poeta nacido en el enclave francés de Martinica, deja muy en claro la imposibilidad de aunar la idea de civilización a la de colonización y echa por tierra los falaces argumentos siempre esgrimidos en relación a que las acciones coloniales traen consigo ventura y promisorio futuro. Sostiene que:

> «[…] de la *colonización* a la *civilización* la distancia es infinita; que, de todas las expediciones coloniales acumuladas, de todos los estatutos coloniales elaborados, de todas las circulares ministeriales expedidas, no sale airoso ni un solo valor humano. […]

[251] M. ESPINOSA. «Ese indiscreto asunto de la memoria. Modernidad, colonialidad y genocidio en Colombia» en S. CASTRO GÓMEZ y R. GROSFOGUEL [eds.], op. cit.

> [Se debe] estudiar primero cómo trabaja la colonización para descivilizar al colonizador, para embrutecerlo, en el sentido exacto de la palabra, para degradarlo, para despertarlo a sus escondidos instintos, a la codicia, a la violencia, al odio racial [...]»[252].

De acuerdo a este planteo, nada queda de ese imaginario de la Europa moderna en estado consumado de completa y absoluta civilización, perspectiva hegeliana mediante. Naufraga aquel criterio que sostenía que lo que está allende al mundo europeo, lo no-europeo, se ubica en el registro de lo salvaje, primario, primitivo y más, delimitándose los márgenes entre la civilización y la barbarie. La perspectiva de Césaire permite ubicar, entonces, a Europa en el espacio de lo bestial. Sin embargo, tal rostro se oculta bajo la pátina de excelsa acción de asistencia solidaria y colaboración que va en ayuda de aquellos rincones del planeta que solo con su auxilio podrán salir del estado de barbarie y brutalidad; lo que no es sino arrebatar sus costumbres, despreciar sus saberes, destrozar y enterrar sus edificaciones y apropiarse de sus vidas y sus tierras, lógica moderna depredatoria mediante.

Por su parte, Fanon, en la parte final de *Los condenados de la tierra*[253] del año 1961 —texto prologado por Jean Paul Sartre— recorre las teorías científicas occidentales que procuran argumentar en aras de una distinción radical entre el conquistado argelino y el conquistador francés. De manos de médicos psiquiatras entre los que corresponde nombrar a los doctores Porot, Carothers y Monserrat —este último, discípulo del primero—, la Academia Francesa legitimó consideraciones sobre los argelinos, publicadas en anales de psiquiatría y otras revistas científicas, tales como: «es un criminal nato»; «hereditariamente violento»; «impulsividad fuertemente agresiva y generalmente homicida»; «no hay vida interior en el norafricano»; «el argelino es un gran débil mental»; «puerilidad mental sin el espíritu curioso del niño occidental»; «su primitivismo no [es] un azar»; «el argelino no tiene corteza cerebral»; «es un europeo lobotomizado»[254].

Vale recordar que se trata de análisis que datan de no más de sesenta o setenta años a esta parte, es decir, son estudios en los que con claridad se advierte el modo como el soporte epistémico debe brindar elementos que persuadan la justificación del exterminio del colonizado. Esto es, el *ego conquiro* requiere del andamiaje del saber occidental que conceptualice en torno a la maligna irreversibilidad de la otredad. En definitiva, estas constituyen bestiales páginas de la ciencia blanca.

---

[252] A. CÉSAIRE. *Discurso sobre el colonialismo*. México: UNAM, col. *Cuadernos de Cultura Latinoamericana,* n° 54, 1979, p. 7.

[253] F. FANON. *Los condenados de la tierra*. México: F.C.E., 1963.

[254] Ibídem, pp. 152-154.

En 1966 Albert Memmi publica *Retrato del colonizado*[255], también prologado por Sartre, habiendo sido publicadas partes de esta obra en el año 1957. Memmi da cuenta del racismo europeo evidenciado en los rasgos que se le adjudican al colonizado y sostiene que se trata «en buena medida de una sustantificación en beneficio del acusador, de un rasgo real o imaginario del acusado».[256] Tal sustantificación/reificación es entonces compatible con la irreversibilidad, en tanto remite a marcas ontológicas indelebles como notas distintivas de la alteridad colonizada. Es decir, da cuenta de características que bien pueden ser ciertas o ficticias, pero se las exacerba y ubica en el plano de lo esencial y constitutivo, en tanto rasgo definitorio en beneficio de la justificación de las bestiales actitudes perpetradas por el colonizador.

Immanuel Wallerstein sostiene que en nombre de esa acción de conquista colonial, evaluada como misión civilizatoria y en nombre de tales valores civilizatorios, tanto ayer como hoy, algunos países de Europa en la pasada década de los noventa (y cabría agregar también, en los primeros este años de siglo) avalaron políticas intervencionistas en territorios no europeos[257].

Así, aquel *ego conquiro* concebido y diseñado sobre finales de siglo XV sigue actuando en nuestro presente y dando suficientes muestras de aquella bestialidad que según Césaire es la que caracteriza al conquistador en su accionar criminal y salvaje. Amarrado a concepciones de la racionalidad moderna colonial se avalan aún hoy acciones de imposición ante otros concebidos como infrarracionales para diseñar y administrar su presente, su vida y su muerte. *Ego conquiro* y *ego cogito*, por tanto, son una trama inescindible conjuntamente con la idea de «raza» como concepto categorizante y jerarquizante propio de la modernidad-colonialidad que rige desde el Renacimiento a esta parte y que ha sido pivote de los filósofos modernos mencionados, aun cuando poco se ha estudiado sobre tales concepciones racistas, lo que configura ciertamente una actitud exculpatoria de la Historia de la Filosofía occidental.

Cobra así sentido la expresión de Achille Mbembe —historiador nacido en Camerún, profesor de universidades estadounidenses— al considerar que:

> «[...] el racismo representa la proyección sobre el otro del auto odio del humanismo europeo, que, bajo la pulsión del deseo de su propia muerte, delega el ejercicio del derecho de vida y de muerte, particularmente esta última, sobre las poblaciones colonizadas»[258].

---

[255] A. MEMMI. *Retrato del colonizado*. Buenos Aires: Ed. de la Flor, 1966.

[256] Ibídem, p. 93.

[257] I. WALLERSTEIN. «El eurocentrismo y sus avatares: los dilemas de la ciencia social» en W. MIGNOLO [comp.], op. cit. Las consideraciones del autor refieren a las acciones de apropiación francesa.

[258] Achille Mbembe citado en K. BIDASECA. *Perturbando el texto colonial. Los estudios [pos] coloniales en América Latina.* Buenos Aires: Ed. SB, 2010, pp. 231-232.

Ese racismo tiene su historia, y entendemos que no es cuestión menor desandar cómo ha sido concebido y qué protagonismo ha tenido en ello la filosofía. No resulta llamativo que a esta temática se dediquen justamente autores como el nombrado Achille Mbembe[259], junto a Tsenay Serequeberham y Emmanuel Chukwudi Eze, entre otros reconocidos intelectuales de procedencia africana, quienes sin duda abonan la idea de la imbricación indiscutida entre conquista y el modelo de racionalidad imperante desde el ímpetu colonizador de la modernidad hasta el presente.

Estas políticas de expoliación de los recursos naturales y de exterminio genocida se ejercen en conformidad con la maquinaria moderna conquistadora a la que le es inherente una brutal actitud depredadora ultrajando vidas, culturas, saberes, tierras y mares[260].

4. Llamar a las cosas por su nombre: genocidio lejano y cercano

Lo desarrollado párrafos arriba ha intentado desmontar la indisociable dupla *razón y conquista*. De tal modo, el *ego conquiro* y el tan mentado *ego cogito* (al que, reiteramos, antecede el primero), conforman un binomio de inconfundible génesis eurocentrada, que configura los cimientos del sujeto moderno. En la conceptualización de dicho sujeto se entronizan los criterios categoriales y diferenciales en relación a los otros mortales existentes, por una parte, aplicando jerarquías, y por la otra, deportando al espacio de lo sub-humano a quienes constituyen la razón de ser de las políticas genocidas, las que a su vez están incluidas en diseños previos de racialización. Entendemos que la inscripción de *genocidio* corresponde sea instalada en los debates sobre historia-memoria y recusamos enfáticamente aquellas perspectivas que, sostenidas en un análisis de estricto orden jurídico, niegan el genocidio como referencia precisa de nuestro pasado límite lejano y cercano. Dicho de otro modo: dado que el término *genocidio* aparece acuñado en el artículo 2 de la CONUG (Convención

[259] El autor analiza la protogénesis —remitiéndose al período de las economías de los enclaves coloniales— de la dominación y delimitación [física y simbólica] del territorio africano enmarcando las masacres y los genocidios en el fenómeno de nuevas formas de territorialidad. Véase A. MBEMBE. «Al borde del mundo. Fronteras, territorialidad y soberanía en África» en AA. VV. *Estudios poscoloniales. Ensayos fundamentales.* Madrid: Traficantes de Sueños, col. *Mapas* 19, 2008.

[260] Repárese que Quobna Ottobah Cugoano, autor de *Thoughts and Sentiments on the Evil and Wicked Traffic of the Slavery and Commerce of the Human Species,* publicada en 1787, ya había dado cuenta en esta obra de la bestialidad, brutalidad del colonizador. Consúltese al respecto el análisis de Paget HENRY. «Entre Hume y Cogoano: raza, etnicidad y el acorralamiento filosófico» en E. CHUKWUDI EZE, P. HENRY y S. CASTRO GÓMEZ, op. cit.

Internacional para la Prevención y Sanción del Delito de Genocidio) aprobada por la Organización de las Naciones Unidas en l948 («actos perpetrados con la intención de destruir, en forma parcial o total, a un grupo nacional, étnico, racial o religioso como tal»), disentimos con aquellas perspectivas que niegan la existencia de genocidios con antelación a esta fecha.

Entre los expertos en estudios de genocidio y mentores de la CONUG aparece el jurista Raphael Lemkin quien, con anterioridad a la versión final de genocidio adoptada por la CONUG, había concebido una definición más amplia, abarcativa de los grupos políticos. En 1947 Lemkin expresa que:

> «[...] el genocidio es una denegación del derecho a existir de grupos humanos enteros, en el mismo sentido en el que el homicidio es denegarle a un individuo su derecho a vivir»[261].

De tal modo, abonamos las perspectivas que abordan el pasado reciente dictatorial en términos de genocidio y lo mismo con relación a nuestro pasado lejano. Ambos genocidios no quedan ajenos a la lógica de la modernidad colonial, no pueden ser pensados como una situación extraordinaria que no se enmarque en ninguno de los planteos precedentes, sino que, muy por el contrario, se encuentran en idéntica sintonía con lo presentado pese a la permanente renuencia del conquistador a concebir el pasado lejano y también el reciente en términos de genocidio. Claro que con respecto al pasado lejano, produce incordia aceptar que eran esas y no otras las políticas conquistadoras de ilustres prohombres de nuestra «historia oficial». Podemos, por caso, traer a colación las expresiones del destacado político y académico fundador de la hoy prestigiosa Universidad de la Plata, Joaquín Víctor González, quien en ocasión del primer centenario, sostuviera que:

> «Extinguido el indio por la guerra, la servidumbre y la inadaptabilidad a la vida civilizada, desaparece para la república el peligro regresivo de la mezcla de su sangre inferior con la sangre seleccionada y pura de la raza europea»[262].

Queda claro que Joaquín Víctor González asumía de modo auspicioso la *limpieza étnica*, entiéndase: acciones genocidas perpetradas en nombre del progreso civilizatorio. La historia de la Patagonia argentina, por ejemplo, está marcada por un pasado límite y ha sido escenario de dicha limpieza étnica. En consonancia con los primados de la lógica de la modernidad se

---

[261] R. LEMKIN. «Genocide as a Crime under International Law» en *The American Journal of International Law*, vol. XLI, 1947, p. 149; citado en M. BJORNLUND, E. MARKUSEN y M. MENNECKE. «Qué es el genocidio?» en D. FEIERSTEIN [comp.]. *Genocidio. La administración de la muerte en la modernidad.* Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2005, p. 24.

[262] Véase J. V. GONZÁLEZ. *El juicio del siglo.* CEAL, 1976; citado en D. CIEZA. *Argentina ante el bicentenario. La sociedad, el Estado y los actores en un país conflictivo.* La Plata: Ed. de la Campana, 2010, p. 36.

advierte tal marca en tanto huella de exterminio y muerte. Para ser más precisos, estamos ponderando los hechos ocurridos sobre la segunda mitad del siglo XIX (la mentada Campaña del Desierto) como un acontecimiento histórico que bien puede tenerse como corolario acontecimental de embestidas consideradas ligeramente «colonizadoras/civilizatorias» y que constituyó el primero de los genocidios perpetrados en nuestro país, previamente concebido en la doctrina conquistadora de la modernidad-colonialidad.

Sin embargo, la historia legada ha sido siempre presentada con su rostro enmascarado de paternalismo civilizatorio junto a las promesas y premisas de la emancipación cultural y económica. La perspectiva decolonial desbarata tales supuestos y nos abre a su vez a otras genealogías teóricas. Entendemos que más que nunca urge llevar a cabo con insistencia y convicción —confirmada por los hechos más palpables que habitan nuestro presente— el desmontaje de esa lectura indulgente en relación a que la lógica colonial emprendió caritativas y muy cristianas acciones libertarias y civilizatorias en aras de un futuro de buenaventura para la humanidad toda. No ha sido así en nuestro escenario sudamericano, no ha sido así en otros escenarios en donde se ha desplegado esa lógica colonial e imperial que aún rige el orden mundial.

La tríada modernidad/colonialidad/decolonialidad da debida cuenta del proyecto conquistador de Occidente en el que los genocidios se avizoran como parte de su agenda y en pos del cumplimiento de dicho proyecto, por lo que no pueden concebirse como episodios lamentables ni desatinos del programa moderno. Ahora bien, no es plausible la propuesta decolonial por el solo hecho de poner al descubierto lo acaecido y develar la contracara, el reverso de la modernidad, sino que, en tal caso, sus aportes resultan relevantes dado que al dislocar el preciado *locus* de enunciación eurocentrado, genera en ese mismo acto una significativa acción dirigida a la descolonización epistémica a la vez que política.

Tal acción de dislocación ejercida por la decolonialidad necesariamente ha de orientarse a refutar las tantas veces mentadas teorías en torno a que los acontecimientos deleznables de la civilización occidental han de ser pensados en tanto extravíos de la razón y que vale pugnar por la continuidad en aras de completar el proyecto moderno, que se encuentra aún inacabado. No hay ningún extravío de la razón. No se trata, bajo ningún aspecto, de un yerro y la posibilidad de la posterior reorientación racional. La decolonialidad recusará radicalmente tal concepción y mostrará que razón y conquista son caras de la misma moneda, premeditado diseño del verso y reverso de la narrativa moderna conquistadora y perpetradora, impugnando el ideario de la *episteme* civilizatoria que aún hoy incide en el derrotero político de la humanidad toda.

Volviendo a nuestras primeras líneas, decimos que la intencionalidad, en general adjudicada al actor, cabe también pensarla en clave epocal. En tal sentido, la modernidad —más precisamente, a partir de la embestida conquistadora de finales del siglo XV— llevó en su itinerario el exterminio de aquello que no se ajustaba a sus arbitrarios parámetros de progreso, de civilización y de cultura; por ello, entonces, nuestro breve apartado referido a Memmi, Fanon y Césaire.

Finalmente, insistimos en la importancia que hoy adquiere ubicar en la agenda académica y curricular de las ciencias humanas y sociales el tratamiento del genocidio como denominación de nuestros traumáticos pasados, lejano y reciente. Ciertamente sería menos inquietante mirar el ayer, sea lejano o cercano, reconociendo allí solo marcas dignas de elogio para con aquellos que diseñaron los designios del presente. Pero, mal que nos pese, no es este el caso. Entendemos que la aversión por concebir nuestra identidad marcada por un pasado genocida responde en buena parte a una resistencia por reconocer la trama trágica de su constitución. En lugar de preferir la memoria instalada en las dimensiones de lo epopéyico y lo glorioso, nos encontramos frente a la necesidad de un reordenamiento simbólico identitario a la vez que situacional, que se sigue de ponernos de cara a un desagradable reconocimiento, esto es: sabernos herederos de una tradición de exterminio que mancilla el ideal fundacional[263]. Así entonces nuestro presente, impregnado de colonialidad, debe mirar hacia el pasado genocida como constitutivo del legado del hoy a efectos de desandar la trama modernidad-colonialidad, a efectos de decolonizar tal trama, dado que los genocidios no fueron ajenos al ideario conquistador, menos aún lo fueron sus consecuencias no deseadas ni aislados y accidentales episodios. Entonces, desbaratar tal patrón mundial de poder y con ello los criterios de racialización y segregación operante en los pasados genocidas, debe ser tenida como una tarea relevante de la trama historia-memoria. Es decir, los diversos alcances de la memoria y su relación con la Historia concitan hoy una importancia que insta a desandar la genealogía de los pasados límites de nuestro tiempo. La lógica a la que tal genealogía remite no puede ser ponderada tarea menor, dado que todavía no se ha desactivado. Esto es, en los estudios de la memoria ha de resultar relevante inspeccionar aquellas perspectivas críticas de la lógica moderna genocida, no solo por su genealogía sino porque dicha maquinaria aún está vigente.

---

[263] H. VEZZETTI. «Variaciones sobre la memoria social» en *Punto de vista,* año XIX, n° 56. Buenos Aires, diciembre de 1996.

Lugares de memoria/lugares de olvido. La gestión del pasado franquista en la España democrática

Alfonso Pinilla
Universidad de Extremadura

1. El pasado y la Historia

El pasado no puede reconstruirse. Lo ocurrido ayer no es susceptible de ser tratado como un puzle. Siempre habrá una pieza que se escape, siempre un documento ilocalizable, un testimonio escondido. Solo podemos intentar comprender el pretérito, pero es imposible aprehenderlo. Y la Historia, como disciplina científica, busca esa comprensión del pasado para alumbrar presentes. Lo hace a través de los restos que el curso del tiempo deja: documentos escritos, audiovisuales, arquitectónicos, urbanísticos. El ayer, convertido en resto, es materia de estudio para la Historia.

¿Cómo aborda la Historia la comprensión del pasado? A través de la comparación. Sin comparación no hay comprensión. El historiador debe acumular un nutrido y variado número de voces, restos del ayer para, después de ser analizados individual y exhaustivamente, cruzar las informaciones obtenidas, los discursos estudiados, con el fin de que las voces, por separado, comiencen a formar un coro. La Historia coral permite la comprensión del pretérito. Hay que comparar, entre sí, los restos para abordar con garantías la explicación de lo ocurrido, porque tanto la explicación como la comprensión del ayer son los vectores que inspiran el trabajo del historiador.

La Historia debe partir de dos premisas: hay tantas realidades como verdades, opiniones o visiones del mundo; pero no todas las verdades pesan lo mismo y sirven para explicar un fenómeno. La realidad es, por tanto, relativa, si bien cada «verdad» presenta un valor explicativo distinto. Aceptar el primer postulado —que hay tantas realidades como verdades— ignorando el segundo —que no todas las verdades pesan lo mismo— nos llevaría al peligroso relativismo del todo vale, a la perniciosa confusión de mezclar opinión y realidad. La ciencia histórica ha de asumir la relatividad —cada punto de vista transmite una realidad que el historiador habrá de tener en cuenta— sin caer en el relativismo de asumir que todos esos

puntos de vista son igualmente válidos, pesan lo mismo, presentan la misma dosis de verdad a la hora de entender el mundo[264].

El otro extremo, igualmente peligroso, en el que puede caer el historiador se basa en creer que su verdad, aquella que considera sustentada en pruebas incontrovertibles, es la única. Pensar, en definitiva, que solo una voz, de entre las muchas que pugnan por dejarse oír desde el pasado, es suficiente para explicarlo. Tan peligroso es conceder el mismo peso explicativo a todas las verdades como conceder todo el peso explicativo a una sola. El primer camino conduce, como se ha dicho, al relativismo; el segundo, al dogmatismo.

Frente al dogmatismo y al relativismo, la Historia debe abogar por la relatividad, por la exposición, en fin, de las muchas caras que conforman el poliedro de la realidad. Recorridas las caras del poliedro, una a una y exhaustivamente, llegará el momento de ponerlas en común, cruzarlas, saltando de una arista a otra en una labor de comparación que llevará a la comprensión.

Y la comparación servirá de fiel de balanza, permitirá discriminar el distinto peso de las caras, de las opiniones, de las versiones y visiones de la realidad que conforman el poliedro de la Historia. ¿A través de qué herramientas, de qué mecanismos, podemos comparar con fiabilidad y efectividad las distintas verdades? ¿Cómo conseguir explicaciones satisfactorias del pasado?, ¿cómo discriminar el distinto peso de las verdades que comparamos? Con la relación fluida e interdependiente de *teoría*, *método* y *laboratorio*, los tres fundamentos del quehacer científico[265].

La teoría es un conjunto de conceptos interrelacionados que formulan una posible explicación del fenómeno. Cuando la teoría es propuesta explicativa se halla, aún, en el estadio de hipótesis. Habrá que probar la hipótesis lanzándola al laboratorio de la realidad, que para el

---

[264] La Historia como disciplina científica debe asumir la relatividad sin caer en el relativismo. La memoria, cuyas diferencias con la Historia plantearemos más adelante, puede deslizarse hacia el relativismo, como nos advierte Henry Rousso: «Existe una tensión entre por un lado la necesidad de una escritura positiva de la historia, la que supone la creencia en una verdad histórica objetivable [las cámaras de gas existieron y las pruebas deben recogerse y difundirse incansablemente] y por otro lado, el desarrollo de una historia de las representaciones que incluye en su campo el "error", el "mito", la "revisión", procesos clásicos de reconstrucción del pasado. Ahora bien, esta última puede verse tentada por el relativismo: solo importaría la representación en detrimento de la realidad, lo que puede implicar una pérdida de la sustancia histórica». (Henry ROUSSO. *Los usos políticos del pasado: Historia y memoria. Para una historia de la memoria colectiva: la post-Vich.* [En línea]. Disponible en Internet en http://www.comisionporlamemoria.org, p. 9).

[265] El profesor Antonio Rodríguez de las Heras reflexiona sobre esta relación fluida e interdependiente de teoría, método y laboratorio: Antonio RODRÍGUEZ DE LAS HERAS. *Historia y crisis.* Valencia: Ed. Fernando Torres, 1976.

historiador es el archivo, sea este de la naturaleza que sea (escrita, hablada, visual, sonora, digital). Confirmada la hipótesis tras la comparación/contraste de las verdades inscritas en el archivo/laboratorio, tal hipótesis se convierte en teoría explicativa que habrá de seguir poniéndose a prueba sin descanso.

Ideas que pretenden dar cuenta de la realidad, conceptos que alumbran la comprensión del mundo, eso es la teoría. Lecho donde la teoría se prueba o se falsea, eso es el laboratorio: un mosaico cuyas teselas, comparadas entre sí, permiten verificar o desechar los planteamientos teóricos previos.

¿Pero cómo se aplica el concepto (teórico) a lo concreto? ¿Cómo se conectan idea, planteamiento conceptual y prueba que refuta o confirma ese planteamiento? A través del método, que viene del griego *odos* y significa *camino*. El método conecta teoría y laboratorio, es el sendero que hace descender la idea al plano de lo concreto, para asumirla y probarla como cierta, o para desecharla por falsa o poco satisfactoria a la hora de alumbrar la realidad. El método bebe de la teoría y se aplica sobre el laboratorio, supone una síntesis o híbrido entre concepto y concreción.

He aquí el reto del historiador, el reto de la Historia como disciplina científica: comprender el pasado comparando sus restos, sus verdades, sus voces. Pero compararlas para discriminarlas, definiendo aquellas verdades con más y mejor peso explicativo, señalando las más válidas para la comprensión; asumiendo, en fin, la relatividad sin caer en el dogmatismo (solo vale una —mi— verdad) o en el relativismo (todas las verdades pesan igual). ¿Y cómo realizar esta discriminación?, ¿cómo conseguir que la relatividad siga a flote entre el huracán del dogmatismo y la tempestad del relativismo? Con teoría, método y laboratorio, combinados, en interrelación fluida, sin dejar que una de las tres variables que sustentan el quehacer científico aplaste a las demás.

Porque si el historiador teoriza sin aplicar, a través de métodos, sus hipótesis al laboratorio, si solo imagina hipótesis pero no las contrasta con pruebas, se convierte en un elucubrador. Por el contrario, si solo se hunde en el archivo, si lo concreto inspira su interés y no es capaz de sobrevolarlo, despreciando la búsqueda de un modelo explicativo más abstracto y universal, entonces el historiador se convierte en erudito. Se convierte en un almacén de información concreta que explica parcelas mínimas del mundo sin pretender una comprensión global de los procesos que tienen lugar en la historia. De tanto buscar teselas habrá olvidado el mosaico y lo que en él se representa.

Ni borrosa elucubración ni pura erudición, la Historia debe aspirar a la interrelación fluida de teoría, método y laboratorio que permita comprender el pasado comparando las muchas

verdades que de él surgen. Este es el reto de la relatividad que inspira nuestro quehacer científico.

2. La memoria

La memoria no busca la explicación científica del pasado, ni siquiera su comprensión atendiendo a la comparación de las voces que surgen de él. La memoria representa el pasado[266], pero no pretende conocerlo en toda su complejidad y matices.

La memoria es una moneda con dos caras, continuamente dialogantes, complementarias aunque distintas: el recuerdo y el olvido. Es selectiva, pues cada vez que recordamos algo del ayer olvidamos otro tanto[267]. Funciona, así, como una linterna en una habitación oscura. Para hacernos una idea de la habitación —que es el pasado— alumbramos hacia parcelas de la misma, hacia aquella esquina o hacia esta, hacia aquel mueble o hacia este, para no tropezarnos en nuestro caminar por la estancia. Si no queremos caer en el presente nos aferramos a aquellas parcelas del pasado alumbradas por nuestra linterna/memoria. Por eso el presente, con sus circunstancias e intereses, inspira qué se recuerda y qué se olvida, cómo se rescatan determinadas parcelas del ayer y quedan en penumbra otras[268].

---

[266] La memoria representa el pasado en función de las circunstancias e intereses presentes, como desarrollaré más adelante. He aquí el principio que articula este trabajo: la memoria entendida como representación del pasado en función de los intereses del presente [Jacobo GARCÍA ÁLVAREZ. «Lugares, paisajes y políticas de memoria: una lectura geográfica», en *Boletín de la A.G.E.,* n° 51, 2009, pp. 176-202, p. 197].

[267] Así lo pone de manifiesto Elías Palti, cuando se refiere al caso de la construcción de las memorias por parte de los Estados-nación contemporáneos: «El olvido social y sobre todo institucional de la violencia primitiva fundadora está presente en la creación de la mayoría de los Estados-nación. Por eso, si la nación es una comunidad de memoria, también puede decirse que es en parte una comunidad de olvido» [Elías PALTI. *La nación como problema. Los historiadores y la «cuestión nacional»*. México: Fundación de Cultura Económica, 2003, p. 65].

[268] Ángel Castiñeira va, incluso, más allá, admitiendo que lo olvidado o recordado no solo es un arma para justificar presentes, sino también para dibujar futuros. Con la memoria se diseñan actuaciones hoy y realizaciones mañana: «Se unen de esta manera pasado y presente, espacio de experiencia y horizonte de expectativas»; Ángel CASTIÑEIRA. «Naciones imaginadas. Identidad personal, identidad nacional y lugares de memoria» en Joan Ramón RESINA y Ulrich WINTER. *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional [1978-2004].* Madrid: Vervuert Iberoamericana, 2005, p. 57. En esta misma idea abunda Ulrich Winter: «El pasado, cristalizado en lugares de memoria emblemáticos, se vuelve "bajo mano" un recurso para dotar de sentido el presente y el futuro [...] [Así se busca] remover la memoria del pasado para transformarla en arma "cargada de futuro"»; Ulrich WINTER. «"Localizar a los muertos" y "reconocer al otro": lugares de memoria[s] en la cultura española contemporánea» en Joan Ramón RESINA y Ulrich WINTER, op. cit., p. 34.

Los recuerdos y los olvidos forman un poliedro, pero la memoria no compara sus caras para forjar una imagen integral, no busca conocer, sino evocar. Es más un ejercicio poético que científico, más un artificio simbólico y pasional[269] que racional. La memoria es representación y la Historia, conocimiento[270].

Llegados a este punto, conviene precisar que hay dos tipos de memoria: la individual y la colectiva. Ambas funcionan a partir de un mismo principio: recordamos/olvidamos en función de nuestras circunstancias presentes. El contenido de lo alumbrado por la linterna del recuerdo y de lo silenciado por el olvido depende de nuestro curso actual por la estancia.

Pero si en la memoria individual quien olvida o recuerda es el yo en función de sus intereses y circunstancias presentes, en la colectiva obviamente es el *nosotros* quien expone y gestiona olvidos o recuerdos. Ello implica que la memoria colectiva tiene una dimensión social, pues es formulada, propuesta y difundida para todos. La memoria colectiva es, o al menos pretende ser, pública, mientras que la individual es privada, intransferible, indiscutible, irrefutable y necesariamente respetable porque es patrimonio del individuo: son sus olvidos o recuerdos.

Sobre esta misma idea insiste Salvador Cardús: «[…] la memoria no es tanto una interpretación del pasado como una justificación del presente vivido de acuerdo con una determinadas perspectivas de futuro»; Salvador CARDÚS. «Politics and the Invention of Memory. For a Sociology of the Transition to Democracy in Spain» en Joan Ramón RESINA. [ed.]. *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy.* Ámsterdam: Rodopi, 2000, pp. 17-28, 23.

269 La memoria está íntimamente relacionada con lo sensorial. Hay un curioso caso que Eugenia Allier nos narra en Uruguay. Se trata del enclave de Punta Carretas, antigua cárcel durante la dictadura, hoy convertida en centro comercial que todavía conserva la fachada del viejo edificio penitenciario. Algunos antiguos presos que han visitado el centro comercial confiesan que, nada más entrar en el vestíbulo, percibieron los olores y escucharon los sonidos característicos de la vieja cárcel. Esto demuestra que la memoria es una especie de sexto sentido que recupera en el instante presente el aparentemente marchito pasado [Eugenia ALLIER MONTAÑO. «Lugar de memoria: ¿un concepto para el análisis de las luchas memoriales? El caso de Uruguay y su pasado reciente» en *Cuadernos del CLAEH,* n° 96-97, 2.ª serie, año 31, Montevideo, 2008, pp. 87-109, p. 99].

270 Así lo propone Santos JULIÁ en su artículo «Bajo el imperio de la memoria» en *Revista de Occidente,* n° 302-303, julio-agosto de 2006, pp. 7-19. Josefina Cuesta insiste en diferenciar Historia como conocimiento y memoria como sistema de representaciones: «A la historia como saber científico y acumulativo de los hechos pasados se opondría, pues, la memoria, entendida como la representación del pasado, cultivada por los contemporáneos y sus descendientes como la construcción social del recuerdo» [Josefina CUESTA. «Memoria e Historia. Un estado de la cuestión» en revista *Ayer,* n° 32, 1998, pp. 203-246, p. 204]. Jacobo García Álvarez nos recuerda que también Pierre Nora diferencia Historia y memoria: «Nora concibe la memoria colectiva como algo diferente de la historia: frente a la historia entendida como saber ocupado del estudio de los hechos pasados, la memoria colectiva constituiría la instrumentalización política del pasado en el presente, el recuerdo del pasado que se construye socialmente desde el presente, y del que la historia, como saber, solo sería una modalidad concreta» [Jacobo GARCÍA ÁLVAREZ, op. cit., p. 180].

Así, como nos dice Pierre Nora, la memoria colectiva supone una:

> «[...] reconstrucción permanente del pasado que hacen los actores sociales [...]. Es un conjunto de representaciones y actitudes respecto del pasado, propias de una colectividad y variables en el tiempo»[271].

Dos cuestiones quiero destacar de la memoria colectiva: (i) que es formulada y transmitida por el poder (político, mediático, económico)[272] y (ii) que evoluciona, pasando por distintas fases —no siempre se recuerda lo mismo y no siempre se recuerda de la misma manera— que responden a los cambiantes intereses y circunstancias del presente. Por tanto, la memoria tiene historia[273], la memoria ha de ser objeto de estudio para el historiador, y este debe preocuparse de cómo se crea, a partir de qué principios, según qué intereses, cómo se escenifica, por qué fases transcurre esa escenificación y cómo se relacionan intereses y circunstancias presentes con lo escenificado.

El poder político genera memoria, la propone, y conviene estudiar los objetivos que le inspiran al formular determinadas visiones del pasado, recuerdos y olvidos que transmiten un discurso y se concretan en lo que Nora llama «lugares de memoria». Estos receptáculos simbólicos, que no solo corresponden a espacios físicos[274], son indicadores a partir de los

---

[271] Pierre NORA. «Entre memoria e Historia: la problemática de los lugares» en Pierre NORA [dir.]. *Les lieux de mémoire*. París: Gallimard, 1984, vol. I, p. 21.

[272] Salvador Cardús relaciona con claridad la construcción de la memoria colectiva y el poder: «La posibilidad de fabricar una memoria social es una potestad genuina de cualquier manifestación de poder» [Salvador CARDÚS, op. cit., p. 23]. Para Maurice Halbwachs, siguiendo esta línea, la memoria colectiva siempre está creada, y orientada, en función de los intereses presentes: «La memoria [colectiva] es construida socialmente y orientada hacia el presente, y supone un instrumento de reconfiguración y no de reclamación o recuperación» [Maurice HALBWACHS. *On Collective Memory*. Chicago: Ed. L. A. Coser. University Chicago Press, 1992, pp. 53-54].

[273] Eugenia Allier apunta el carácter dinámico, cambiante, de la memoria y la necesidad de estudiar su historia. Véase: Eugenia ALLIER MONTAÑO, op. cit., p. 89.

[274] Según la definición de Pierre Nora, padre del concepto, el lugar de memoria no es un espacio, edificio, monumento, no siempre es un resto físico, sino cualquier resto —material, discursivo, visual, auditivo— con carga simbólica: «toda unidad significativa, de orden material o ideal, de la que la voluntad de los hombres o el trabajo del tiempo ha hecho un elemento simbólico del patrimonio de la memoria de una comunidad cualquiera»; Pierre NORA [dir.], op. cit. [para esta cita: vol. II, p. 2226]. Así, un monumento, una plaza, un edificio, un texto o una película pueden constituir «lugares de memoria». Ello lleva a la evidente laxitud del concepto —¿un «lugar de memoria» puede ser cualquier cosa?— que algunos críticos de Nora postulan. Esta evidente «borrosidad» del concepto de Nora hace que Josefina Cuesta interprete el «lugar de memoria» como

cuales podemos conocer cómo funciona la máquina de la memoria colectiva alimentada desde el poder, que es su generador y transmisor básico[275]. Tanto las dictaduras como las democracias, tanto las elites dominantes como los colectivos silenciados, tienen su memoria y la construyen en función de una serie de parámetros que vamos a ver en el siguiente apartado. La memoria de las elites, del poder, transmitida a la sociedad, podría identificarse como *memoria oficial*, mientras la memoria de las minorías excluidas podría identificarse como *contramemoria* o *memoria del olvido*.

Antes de ver cómo la mano del poder voltea el poliedro de la memoria colectiva conviene recordar, para resumir lo dicho hasta ahora, que memoria e Historia son conceptos tan diferentes como complementarios. La memoria es dinámica, y al estudiar la Historia lo dinámico —el cambio y la evolución en el tiempo— debemos admitir que toda memoria tiene su Historia, y que una labor del historiador es estudiarla, especificar las fases por las que transcurre, su naturaleza y las variables que la fundamentan y construyen.

3. ¿Cómo se construye la memoria colectiva? El caso del recuerdo/olvido sobre la Guerra Civil durante la Transición española

El poder político hace y deshace recuerdos, impone o borra olvidos. Veamos qué variables intervienen en el funcionamiento de la memoria colectiva en la percepción de un episodio concreto de la reciente historia de España: la Guerra Civil[276].

---

un método de análisis: «La plasticidad y elasticidad permiten preguntarse si no podría ser más un método que un concepto de contornos definitivamente definidos o una nueva forma de aproximación y de análisis a la memoria» [Josefina CUESTA. «Memoria e Historia. Un estado de la cuestión» en revista *Ayer,* n° 32, 1998, pp. 203-246, p. 218].

275 Siempre según los intereses que se dan en el presente, los «lugares de memoria» son depósitos de un recuerdo intencionado, dirigido a transmitir una particular percepción del ayer: «La ilusión de capturar el pasado, aún a través de una memoria reconstruida y transformada, refleja en parte la mecánica de la memoria histórica, siempre mediada y protocolar, que responde, a su vez, a intereses de las instituciones políticas y sociales. A partir de este punto de vista, el análisis de estos lugares de memoria, como depositarios de una interpretación intencional de la memoria, siempre proyecta una visión particular del pasado» [H. ROSI SONG. «El patriotismo constitucional o la dimensión mnemotécnica de una nación» en Joan Ramón RESINA y Ulrich WINTER, op. cit., pp. 223-239, p. *229*].

276 En este artículo hacemos un recorrido sucinto por esas variables. Para un estudio más exhaustivo de ellas, véase: Alfonso PINILLA GARCÍA. «Memoria e Historia del Tiempo Presente. El recuerdo y los olvidos de la Guerra Civil española en la Transición» en Juan Andrés BRESCIANO [ed.]. *El tiempo presente como campo historiográfico. Ensayos teóricos y estudios de casos.* Montevideo: Ed. Cruz del Sur, 2010, pp. 191-212.

Amnesia y amnistía son los dos primeros elementos a considerar. Olvidar implica perdonar. Para sentarse, y pactar, con los viejos enemigos, había que hacer el esfuerzo de perdonarlos previamente. La misma raíz de amnesia y amnistía demuestran, al menos desde el punto de vista filológico, que olvido y perdón están relacionados y resultan interdependientes. ¿Pero qué tipo de olvido y qué tipo de perdón?

Hay olvidos, dice Mario Benedetti, que están llenos de memoria. Diferencia así el escritor uruguayo «olvidadizos» y «olvidadores»[277]. Los olvidadizos olvidan sin querer, los olvidadores imponen olvido. Aquellos caen presa del olvido inconsciente, en estos la conciencia de olvidar es plena.

Puedo olvidar mis llaves en casa una que vez he dado el portazo para cerrarla. Soy un *olvidadizo*. Puedo intentar olvidar aquel episodio de mi pasado más traumático, aquel que me hace daño en el presente, y cada mañana al despertar me propongo «olvidar aquello». Soy un *olvidador* consciente de lo sucedido: mi propósito es borrar de la memoria, cada día, tanto daño. Y al olvidar, recuerdo. Al querer borrar el ayer, lo actualizo; es por eso que mi olvido —al ser consciente— está lleno de memoria.

En aras de sus intereses presentes, los colectivos pueden olvidar conscientemente luchas pasadas. Son olvidadores, preñados de una memoria que quieren superar, quizá para no repetir viejas luchas que los apeen definitivamente del protagonismo social o del poder político. Esto es lo que pasó en la Transición con el recuerdo de la Guerra Civil. Para los comunistas, por ejemplo, olvidar la guerra y perdonar a los viejos enemigos franquistas era el salvoconducto para acercarse a los elementos más moderados de la dictadura y pactar, con ellos, una salida democrática al régimen. En un nuevo marco democrático, los comunistas saldrían del exilio, podrían presentarse a las elecciones —tras su legalización en abril de 1977— y hasta tocar poder si el apoyo popular previsto por el propio partido se confirmaba. Para evitar una nueva Guerra Civil, para salir del exilio y para tener posibilidades de acceder al poder, había que jugar con la amnesia y la amnistía, había que olvidar —conscientemente— los desastres de la guerra[278]. Un olvido lleno de memoria.

---

[277] Esta distinción aparece en su poema «Olvidadizos y olvidadores», recogido en Mario BENEDETTI. *El olvido está lleno de memoria.* Madrid: Visor, 1996, p. 43.

[278] Estas reflexiones, referidas a los planteamientos políticos e ideológicos del PCE antes y durante la Transición, pueden encontrarse en: Santiago CARRILLO. *Memorias.* Barcelona: Planeta, 2006.

Lo propio, aunque por otras motivaciones, hicieron los franquistas moderados, también llamados «reformistas»[279]. Muchos no habían vivido la guerra y podían olvidarla mejor en ese juego de amnesia y amnistía que se estaba forjando. Surge así otra variable que habrá de tenerse en cuenta al evaluar cómo funciona la máquina de la memoria. Esa variable es la experiencia (directa o no) de los sucesos que pretenden olvidarse o recordarse. Quien no ha vivido la guerra podrá olvidarla mejor que quien ha visto morir en las trincheras a hermanos o amigos. Así, la generación es fundamental a la hora de establecer qué y por qué se olvidan o recuerdan determinadas parcelas del ayer.

Los reformistas del régimen no han vivido, en su mayoría, los desastres de la guerra, y por eso pueden olvidarla mejor. Son jóvenes que pretenden evolucionar para sobrevivir, que son conscientes de que las estructuras institucionales del régimen —ancladas en los principios fundacionales del 18 de julio de 1936— ya no son viables en una sociedad española de clases medias y consumo de masas, radicalmente distinta a la depauperada sociedad de los años treinta[280]. Cambiar para sobrevivir, transformarse para continuar, porque si bien es cierto que los reformistas quieren caminar hacia la democracia, no pueden hacerlo rompiendo con la casa —el franquismo— que les ha cobijado desde los inicios de sus carreras políticas. Así, formulan cambios con algunas continuidades, para transitar de la dictadura a la democracia. He aquí el proyecto reformista[281].

Y no pueden estos reformistas desgajarse absolutamente del ayer porque, a su espalda, los más radicales —pertenecientes al búnker franquista— siguen aferrándose a sus poltronas, conquistadas durante la guerra. Conspirando contra ellos, los reaccionarios del búnker

---

[279] Para bucear en el discurso reformista, que desgranamos más adelante, pueden consultarse algunos testimonios, como los recogidos en: Enrique SÁNCHEZ DE LEÓN. *Los reformistas del franquismo en la Transición política.* Badajoz: Tecnigraf, 2008.

[280] Este desajuste entre una sociedad de consumo de masas, una modernización económica considerable y un sistema político ajeno a la participación ciudadana ayudará a explicar, como afirma Paul Preston, la Transición en España: «La transición puede entenderse en toda su complejidad en función de la profundización de las contradicciones internas del régimen durante los últimos seis años de vida del dictador. La más profunda de esas contradicciones surgió del crecimiento económico que la dictadura había presidido con desasosiego. Los mecanismos autoritarios y la retórica anacrónica del régimen, resultaban inadecuadas para satisfacer las necesidades de modernización de un Estado en el umbral de la Comunidad Europea. La incapacidad franquista para responder a las múltiples demandas de liberalización formuladas desde numerosos sectores de una sociedad española nueva y dinámica, fue el rasgo característico más notable del período 1969-1975»; Paul PRESTON. *El triunfo de la democracia en España [1969-1982].* Barcelona: Plaza & Janés, 1986, p. 25.

[281] Un análisis del discurso reformista puede rastrearse en: Alfonso PINILLA GARCÍA. *La Transición de papel. El atentado contra Carrero Blanco, la legalización del PCE y el 23-F a través de la prensa.* Madrid: Biblioteca Nueva-Academia Europea de Yuste, 2008, pp. 120-131.

quieren apear a los reformistas de un poder que, no sin dificultades, controlan tras la muerte de Franco (gracias, eso sí, a los movimientos que el rey Juan Carlos ha operado dentro del régimen desde su ascenso al trono, sustituyendo al reaccionario Arias por el reformista Suárez)[282].

Ante la presión reaccionaria, Suárez y su equipo reformista llegan a la conclusión en 1977 de que la única manera de transitar a la democracia, conservando el control del proceso, pasa por desactivar al búnker acercándose a la oposición, de la cual el Partido Comunista de España (PCE) es adalid. Esta es la jugada: desactivar al adversario —el búnker, que desde dentro del sistema conspira contra los reformistas — aliándose con el enemigo, el PCE, que está fuera del sistema y espera a las puertas un resquicio para entrar.

Y la legalización del PCE el 4 de abril de 1977 es la concreción, y escenificación, de esta jugada reformista. Con el apretón de manos entre Adolfo Suárez y Santiago Carrillo, dos enemigos se unen para desactivar a sus particulares adversarios (reaccionarios y extrema izquierda respectivamente).

Si la aspiración de tocar poder inspiraba el olvido (consciente) de Carrillo, el interés por conservarlo —desactivando a quienes conspiran desde dentro del régimen contra él— explican el olvido de Suárez, si bien conviene precisar que este olvido se ve facilitado, cuando no potenciado, por la nula experiencia directa que el propio Suárez tenía del episodio violento a olvidar.

Pero hay que justificar esta jugada, cubrirla de una explicación convincente que genere credibilidad a todos aquellos que verán transformarse el franquismo en democracia. Se está fundamentando así la legitimidad del sistema que surgirá de las cenizas franquistas. Y en todo ejercicio de legitimidad interviene la memoria, porque si legitimidad es credibilidad ante los demás, todos los sistemas políticos buscan en la interpretación de determinados sucesos del ayer la justificación que les genere credibilidad hoy.

Legitimidad y autoridad son conceptos hermanos. Autoridad viene del término grecolatino *augere*, que significa *hacer creer*, tener credibilidad. Para ser creíbles en el presente, los sistemas políticos —cualquier sistema político— busca en el pasado un hito legitimador que asegure al menos la obediencia de sus súbditos (si el sistema es dictatorial) o la aquiescencia de sus ciudadanos (si el sistema es democrático). La gestión del pasado en el presente —y la memoria no es más que gestión actualísima del ayer— crea legitimidad. La memoria colectiva,

[282] Estas conflictivas relaciones entre reformistas y reaccionarios del franquismo durante la Transición quedan bien analizadas en Victoria PREGO. *Así se hizo la Transición.* Barcelona: Plaza & Janés, 1995.

propuesta y transmitida desde el poder, construye legitimidades[283]. Dos legitimidades, y también dos memorias, jalonaron la Transición política a la democracia e inspiran este juego de recuerdos/olvidos. Ambas fueron construidas a partir de un episodio pasado: la Guerra Civil.

Una de esas legitimidades, sustentadora del sistema franquista, tenía a la victoria en la guerra como hito clave y pilar desde donde pretendía fraguarse la autoridad de Franco y su régimen.: «Hemos ganado la guerra y la gestión del régimen surgido de ella nos corresponde legítimamente»[284]. La victoria —basada en la derrota, represión y expulsión del enemigo— legitimaba el poder franquista y lo justificaba. Ello exigía recordarla continuamente, impidiendo cualquier olvido sobre los vencedores, que eran recordados y homenajeados en espacios públicos. Quienes sufrían la losa del silencio y el olvido eran los vencidos, expulsados física y simbólicamente de una España que, por fundamentarse en el dogma de la Victoria, impedía cualquier otra memoria ajena a la oficial.

Muerto Franco, y una vez que los reformistas empezaban a colonizar el poder, surgirá la fuente de legitimidad inspiradora de la democracia que hoy rige en España. Me refiero a la Reconciliación, justificación simbólica de ese pacto entre reformistas del régimen y opositores moderados (Partido Comunista de España y Partido Socialista Obrero Español). Ya la Victoria no puede legitimar el presente, ahora será la Reconciliación quien cubra, con un manto de olvido consciente, los rencores de la Guerra Civil[285]. Amnesia y amnistía articularán esta

---

[283] Así lo afirma Ángel Castiñeira: «La elaboración de la memoria [...] incluye un proceso de proyección retrospectiva [hacia el pasado] que sirve para legitimar el presente, para dar pleno sentido al contexto actual donde se encuentra enunciado» [Ángel CASTIÑEIRA. «Naciones imaginadas. Identidad personal, identidad nacional y lugares de memoria» en Joan Ramón RESINA y Ulrich WINTER, op. cit., p. 53].

[284] La prensa ultra confirma que la Victoria es la fuente de legitimidad franquista. *El Alcázar*, adalid de esta prensa reaccionaria, sugiere que si la Victoria se pusiera en peligro procedería un golpe militar para restaurarla: «Las Fuerzas Armadas tienen necesariamente que ser beligerantes frente al marxismo [...]. Las Fuerzas Armadas españolas lucharon contra el marxismo y le vencieron. Y de esa guerra contra el marxismo, de la que fueron protagonistas las Fuerzas Armadas, nació la legitimidad del Estado, y de la Monarquía a que deben servir con la fidelidad jurada el presidente y los ministros del Gobierno, entre otros. Cuando se dimite de las consecuencias constituyentes de una victoria legitimadora del Estado, se sitúa a la nación frente a la inevitabilidad de otra guerra constituyente» [Ismael Medina. «La España del parcheo. Lo natural es que las Fuerzas Armadas sean antimarxistas». *El Alcázar*, Madrid, 15 de abril de 1977, p. 2.].

[285] Ante la prensa ultra, los periódicos de centro-izquierda [*El País, Diario 16*], comprometidos con el proceso democrático, llaman a la reconciliación entre los españoles, a la superación de viejos rencores: «Algunos mandos militares están dando muestras de irritación y nerviosismo ante una decisión que consideran contradictoria con la línea política española inaugurada el 18 de julio de 1936 y canonizada durante cuarenta años por la victoria de 1939. Los comunistas fueron derrotados, ergo no existen. / La crisis de conciencia se

reconciliación que, expresada jurídicamente en la Constitución de 1978, legitimará la democracia surgida del franquismo.

Recopilando todo lo dicho hasta aquí, voy a recordar las variables que fundamentan la expresión, y funcionamiento, de la memoria colectiva:

(i) *Olvido y perdón*, amnesia y amnistía del luctuoso episodio de la Guerra Civil, cuyo estudio nos ocupa.

(ii) *Experiencia directa* de la guerra, que facilitará o impedirá, según los casos, la administración de olvidos y perdones.

(iii) *Aspiraciones de poder* en el presente, que inspirarán también la aplicación de olvido o perdón, según los casos. Así, quienes pretenden *acceder* al poder desde la oposición estarán dispuestos a olvidar y perdonar, con tal de participar en la democracia emergente. Tampoco aventarán los viejos rencores de la guerra los reformistas, quienes intentarán *conservar* el poder atesorado desde la muerte de Franco.

(iv) El *riesgo de confrontación*, de «volver a las andadas», de caer otra vez en una guerra fratricida también inhibe recuerdos y favorece la amnistía. Le ocurre a Suárez, que ve peligrar su proyecto ante la presión violenta del terrorismo procedente de la ultraizquierda y de la ultraderecha. Le ocurre también a Carrillo, sin fuerza militar que pueda apoyarlo, exiliado y con pocos visos de tocar poder si una oleada de violencia fuera desatada por los franquistas más radicales[286]. Además, el ejército es profranquista y la hipotética provocación por parte de la izquierda no haría más que prolongar la dictadura. Perdonar y

---

explica en algunos de aquellos altos mandos que vivieron y sufrieron hasta la saciedad las virulentas confrontaciones de la guerra civil. Se explica y se comprende. Pero no se justifica […]. El futuro hay que hacerlo mirando hacia adelante. / Los dos bandos de la guerra tienen razón para recordar sus heridas y hasta para reclamar su venganza, pero aquí tenemos que pasar por encima de la guerra para construir nuestro futuro en paz. [«El coraje de la Corona», *Diario 16*, Madrid, 13 de abril de 1977, p. 4].

[286] Las dimisiones del ministro de marina, almirante Pita da Veiga, y el comunicado del Consejo Superior del Ejército, que manifestaba su profundo malestar por la legalización del PCE, elevan la tensión política de aquellos días mientras vuelve el fantasma de una nueva guerra civil a España. Por eso los sectores más moderados de la prensa llaman a la serenidad y al dominio de las pasiones: «Por motivos electorales, y demás intrínsecos, los ultras de la izquierda y de la derecha pueden hacernos vivir una apoteosis de zafiedad como no se haya visto otra […]. Todos sabemos lo que pasa en los campos de fútbol con los simpatizantes. La gente que se emociona demasiado, que es muy partidaria, resulta una plaga a la larga, porque usurpa la totalidad del universo […]. El secreto de la libertad es cierta desgana por casi todo. Ese es también el secreto del buen gusto […]. El simpatizante cae en el enajenamiento y pierde la relación inmediata con cuanto le rodea, excepto con aquello que le acerca a su frenesí» [CÁNDIDO. «Los simpatizantes» en *ABC*, Madrid, 14 de abril de 1977, p. 5].

olvidar implica superar los rencores, esos viejos rencores cuya vuelta no conviene ni a los reformistas ni a la oposición.

(v) Como última variable a tener en cuenta, debemos señalar que la memoria construye *legitimidad,* y al chocar dos memorias durante la Transición, pugnan también dos legitimidades: la Victoria, basada en el recuerdo de la guerra y defendida por los reaccionarios que siguieron a Franco tras el golpe del 18 de julio; y la Reconciliación, basada en el olvido de la contienda por el que abogan reformistas y opositores al régimen.

Para mayor claridad, situemos estas variables en una tabla[287]:

			PASADO	**PRESENTE**			
			Experiencia	ACCESO AL PODER		RIESGO	
09/04/1977	Olvido	Perdón	Directa	Conservar	Acceder	Confrontación	Legitimidad
BÚNKER							
SUÁREZ							
CARRILLO							

En ella expongo cada una de las variables arriba desgranadas, junto a quienes van a recorrerlas, los principales personajes de este «juego» llamado *Transición*: el búnker franquista, el reformista Suárez y el buque insignia de la oposición, Santiago Carrillo, líder del Partido Comunista de España. Y para ver cómo se recorren las caras de este poliedro que es la memoria, he congelado la imagen, el giro insomne del poliedro, en un acontecimiento concreto: la legalización del PCE por el gobierno de Adolfo Suárez, sucedida el 9 de abril de 1977.

Veamos cómo cada colectivo presenta una cara, recorre de distinta manera las variables que hacen girar a la memoria:

			PASADO	**PRESENTE**			
			Experiencia	ACCESO AL PODER		RIESGO	
09/04/1977	Olvido	Perdón	Directa	Conservar	Acceder	Confrontación	Legitimidad
BÚNKER	N	N	S	S	S	S	VICTORIA
SUÁREZ	S	S	N	S		N	RECONCILIACIÓN
CARRILLO	S	S	S		S	N	RECONCILIACIÓN

Habida cuenta de su ideología, y siguiendo lo expresado en la tabla, el búnker ni olvida ni perdona, entre otras cosas porque tuvo experiencia directa del ayer y le resulta difícil, por no

[287] Para profundizar en la construcción de esta tabla y su aplicación al recuerdo/olvido de la Guerra Civil durante la Transición puede consultarse: Alfonso PINILLA GARCÍA. *Memoria e Historia del Tiempo Presente. El recuerdo y los olvidos de la Guerra Civil española en la Transición* en Juan Andrés BRESCIANO. [ed.], op. cit., pp. 191-212.

decir imposible, administrar amnesia y amnistía a los antiguos enemigos. Por eso sus manifestaciones en la prensa de la época recuerdan el clima bélico de aquellos calurosos, violentos, tensos días anteriores y posteriores al alzamiento de julio del 36 [288].

Pero no solo la experiencia directa del pasado impide el olvido y el perdón, también las aspiraciones de poder que el búnker tiene en el presente están explicando su falta de amnesia y su rechazo de la amnistía. Quieren recuperar los reaccionarios las parcelas de poder que los reformistas les han arrebatado. Testaferros de la herencia franquista, pretenden conservar las migajas de poder que aún atesoran en 1977 y acceder a controlarlo todo, eliminando políticamente a un gobierno de Suárez que, consideran, ha traicionado los principios del 18 de julio[289]. Y para ello, para conservar lo poco que aún tienen y conquistar lo mucho que les queda, están dispuestos «a volver a las andadas», a defender con las armas, si fuera necesario, la Victoria que legitimó durante casi cuarenta años la dictadura y les permitió mantenerse en sus poltronas[290].

Como se ve, he formulado un modelo conceptual que adquiere pleno sentido al lanzarlo sobre lo concreto, sobre el laboratorio de la historia, sobre los discursos esgrimidos por los principales colectivos de la Transición. Este método, que ofrece una serie de variables desde las que surge la memoria colectiva, no se entiende si consideramos por separado cada una de esas variables. Solo a partir de su interrelación es posible la comprensión. Porque comparando

---

[288] En *El Alcázar*, portavoz de la prensa ultra, los reaccionarios recuerdan continuamente que la legalización del PCE desactiva la victoria conseguida por el bando franquista durante la Guerra Civil. El recuerdo del 36 vuelve al presente: «La legalización se ha hecho tapando la boca a quienes vencieron al comunismo y eligiendo, como arquetipos para el retorno, a las figuras más siniestras de un pasado que creíamos superado. No hemos asistido a una legalización, sino a la toma, victoriosa, de Madrid por los miembros del PC al grito de "¡fascistas, burgueses, os quedan tres meses!"» [Antonio IZQUIERDO. «Responsabilidades» en *El Alcázar*, Madrid, 16 de abril de 1977, portada].

[289] La consideración de Suárez, por parte de los reaccionarios, como un traidor a los principios del régimen franquista queda demostrada en este editorial de *El Alcázar*, publicado poco después de la legalización del PCE: «Más vale tener la gallardía de proclamar ante el pueblo español, que un Gobierno cuya existencia se debe a una victoria sobre el comunismo, legalizaba la hoz y el martillo el mismo día que quitaba el yugo y las flechas del edificio de la calle de Alcalá, bajo cuya sombra hicieron su carrera relevantes miembros del Gobierno» [«Gol», *El Alcázar*, Madrid, 11 de abril de 1977, portada].

[290] He aquí la amenaza de «volver a las andadas», dando un golpe de Estado que, como en el 36, lleve a los reaccionarios al poder: «El NO al Partido Comunista es un NO rotundo a la ruptura y al caos que hizo necesario el 18 de julio de 1936 [...]. Nuestras Fuerzas Armadas continúan siendo, de manera indeleble, la garantía última frente a cualquier propensión al abismo. Que quede claro» [«El Ejército dijo no al Partido Comunista», *El Alcázar*, Madrid, 14 de abril de 1977, p. 4].

se comprende. Veamos ahora cómo Suárez recorre, interrelacionando, las variables expuestas en la tabla.

La nula experiencia directa del conflicto favorece el olvido y el perdón de Suárez sobre los viejos enemigos. No vivió aquello, y por tanto puede olvidarlo mejor que quien vio morir a familiares y amigos en las trincheras. Pero, además, a Suárez le conviene olvidar y perdonar porque, acercándose a los antiguos enemigos, puede desactivar al búnker, su inminente (y potente) adversario dentro del sistema. Conservar el poder pasa por aislar al búnker, y ello se consigue pactando con Carrillo una apertura progresiva del sistema que permita la participación de este último en la emergente democracia. Para conservar el poder, por tanto, Suárez olvida y perdona a los viejos enemigos.

Y la conservación del poder por parte del reformismo representado por Suárez pasa, también, por evitar una oleada violenta que intranquilice al ejército profranquista y dé pie a una nueva confrontación. Si los extremos, a derecha e izquierda, caen en el desbocado uso de la fuerza, será probable el riesgo de un nuevo enfrentamiento armado, o al menos la emergencia de una espiral de violencia que impediría el tránsito hacia la democracia[291]. Así que Suárez olvida la guerra, elude referirse a ella, porque no conviene caldear ánimos con el fin de consolidar el delicado paso de un régimen dictatorial a un régimen de libertades.

Para evitar una nueva espiral de violencia, y para conservar el poder que a duras penas atesora, el reformismo esgrimirá la Reconciliación de los españoles como clave de bóveda de su discurso, como pilar legitimador del nuevo régimen en ciernes[292]. Ni victoria franquista ni restitución de la ya destruida Segunda República, mejor —defiende Suárez— la monarquía como reflejo y prueba de la reconciliación entre todos los españoles.

Carrillo está de acuerdo con este discurso. En los tensos días posteriores a la legalización de su partido, justo cuando el ejército ha comunicado públicamente su profundo rechazo a la decisión gubernamental de legalizar al PCE, Santiago Carrillo da una rueda de prensa en la

---

[291] Por eso la prensa de centro-izquierda, como por ejemplo *El País*, insiste en la necesidad de mantener la serenidad frente a las provocaciones ultras. Solo así, dice este periódico, podrá fraguarse la democracia: «Quienes aspiren a la edificación de una España democrática, a salvo de la involución hacia la dictadura, no deben solo subrayar fundamentalmente el contenido racional de sus propuestas, también tienen que saber que sus enemigos desean arrastrarles al terreno de las pasiones porque solo a través de la provocación podrán derrotarles» [«Contra la provocación» en *El País*, Madrid, 15 de abril de 1977].

[292] Así, la reconciliación clausuraría la guerra —de la que surgió el franquismo— y daría pie a una nueva etapa en la historia de España. Así lo expone Ruy López en *Diario 16*: «La legalización del PCE supone de forma clara y manifiesta la clausura definitiva de cuarenta años de guerra civil latente, de un período en el que nuestro país, como ocurría en ciertas sociedades tribales primitivas, se hallaba dividido entre vencedores y vencidos» [Ruy LÓPEZ. «La tercera estación», *Diario 16*, Madrid, 19 de abril de 1977, p. 4].

que acepta la bandera roja y gualda —ya no la violeta, amarilla y roja de la Segunda República—, así como la monarquía del rey Juan Carlos (que había sido apodado *el breve* por el propio Carrillo tras la muerte de Franco)[293]. «Sí» a la monarquía, «sí» a la bandera rojigualda que el franquismo recuperó para España. «Sí», en definitiva, a la Reconciliación como fuente de legitimidad del nuevo sistema emergente, de la delicada democracia que entre el reformismo moderado y la templada oposición parece estar forjándose.

Y así, Carrillo y su PCE están dispuestos a olvidar y perdonar a sus viejos enemigos franquistas. ¿Solo con el fin de urdir una democracia liberal, difícilmente tolerable para el ideario del propio partido, a pesar, incluso, del eurocomunismo que Carrillo venía planteando en los últimos años? ¿Tanta tensión discursiva, tanta decepción entre las bases, tanto sacrificio, tan solo para favorecer la implantación de un sistema político —la democracia liberal— ajeno, en el fondo, al ideario comunista? Sí —pensó la dirección del partido—, porque aceptar la democracia liberal puede ser la vía a través (y a partir) de la cual el PCE pueda participar del poder y, quizá, controlarlo en un futuro[294].

El acceso al poder está en la mente de Carrillo cuando olvida y perdona a viejos enemigos franquistas, o mejor, a sus herederos más moderados. La jugada maestra se ha consumado. Suárez le ha dado la legalidad, y al aceptarla, Carrillo ha concedido a Suárez la legitimidad democrática para su proyecto, la credibilidad democrática de un tránsito hacia las libertades que no habría sido sincero si el PCE no hubiera participado en las primeras elecciones tras el invierno de la dictadura. Legalidad por legitimidad, este es el trueque. Carrillo acepta lo primero para dar lo segundo, y así el círculo se cierra: los adversarios a derecha e izquierda (búnker y extrema izquierda) son expulsados y desactivados gracias al pacto entre dos tradicionales enemigos —Suárez y Carrillo— que ahora se unen para sobrevivir. Y de esa unión, de esa síntesis entre tesis y antítesis aparentemente tan alejadas, surge lo nuevo: un sistema construido a partir de las cenizas franquistas pero que ya no es franquismo, que mezcla cambio y continuidad para dibujar senderos democráticos tras cuarenta años de dictadura.

---

[293] Estos acontecimientos quedan analizados en Victoria PREGO. *Así se hizo la Transición*, op. cit., pp. 643-678.

[294] Sobre las consecuencias político-discursivas de estas renuncias simbólicas, que el PCE de Carrillo decidió hacer para participar en la democracia surgida del franquismo, véase Juan Antonio ANDRADE BLANCO. «Renuncias y abandonos en la evolución ideológica durante la transición a la democracia: una propuesta para el estudio del IX Congreso del PCE y el Congreso Extraordinario del PSOE» en *Revista de Historia Actual Online,* n° 8, otoño de 2005, pp. 43-50. *Historia Actual Online*. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/haol/index

Carrillo abraza así la Reconciliación, el perdón y el olvido. Lo hace para evitar una nueva espiral violenta que daría al traste con sus aspiraciones de poder. El acceso al poder, la voluntad de reconciliación y el ánimo de evitar un nuevo enfrentamiento inspiran a un Carrillo capaz de superar su propia experiencia directa en la Guerra Civil[295]. Aparca sus recuerdos, asume el olvido, practica el perdón, y todo gracias a —y en función de— unas circunstancias presentes que le empujan a ello (o al menos él así creyó entenderlo)[296]. A veces, la supervivencia exige olvido. Esta fue la apuesta del PCE de Carrillo durante la Transición.

Vuelvo así a la idea que abría este punto del artículo. La memoria colectiva depende de las circunstancias presentes. En función de los intereses que nos mueven hoy recordamos u olvidamos el siempre diverso, inagotable e inabarcable ayer. Con la exposición del método propuesto en la tabla anterior he querido ofrecer la relación entre poder político y memoria colectiva, atendiendo al caso concreto de la legalización del PCE en 1977. He querido, en fin, enseñar el poliedro de la memoria y las variables que explican su girar cuando la mano del presente decide voltearlo.

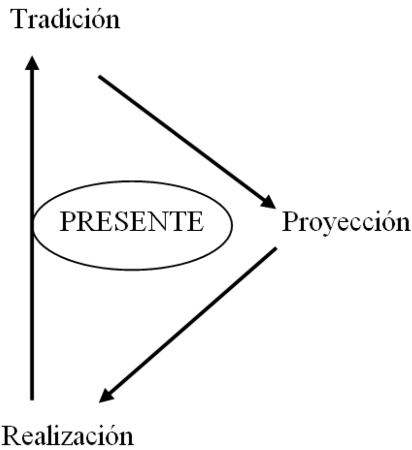
4. Lugares de memoria/lugares de olvido. La gestión del pasado en el presente y el caso del Valle de los Caídos

Pasado y futuro no existen. El primero murió, y de él solo quedan restos. El segundo aún no ha nacido, y solo alberga sueños, cálculos, utopías. Solo existe el presente. ¿Es el presente la actualidad, el instante inmediato que ahora vivimos? ¿Tan rápido se vacía el presente, tan fugaz es, tan inconstante? El presente es una encrucijada que recibe los restos procedentes del ayer, proyecta nuevas actuaciones y realiza, o al menos pretende realizar, lo proyectado. Al presente llegan huellas del pasado y emergen borrosos caminos hacia el futuro.

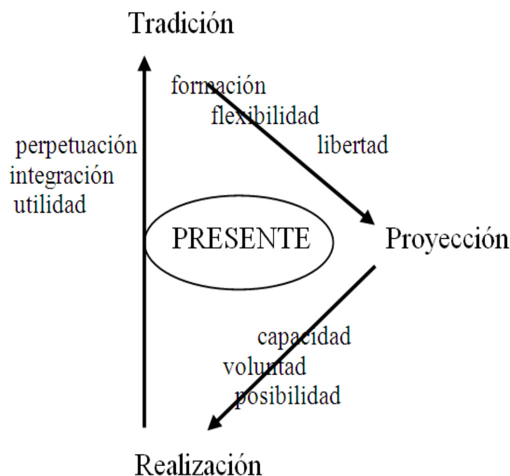
[295] Un punto débil del PCE durante la transición es su nula renovación generacional. Al haber participado en la Guerra Civil, Carrillo y la Pasionaria recuerdan demasiado a la contienda que ahora, cuando prima el discurso de la reconciliación, se soslaya. Esta nula renovación generacional en la cúspide del PCE le pasará, a la postre, factura electoral. Así lo intuye el periodista Cándido: «En la última ocasión me contó el padre Martín Descalzo que la media de edad de los obispos es la de cincuenta y cuatro años, y la de los dirigentes del Partido Comunista, de sesenta y uno. Quedé frío. De todos modos era algo que ya me temía. Este es el momento en que el Partido Comunista debe empezar su autocrítica. La Pasionaria remueve más memoria de la que ella misma tiene [...]. Si por parte de los comunistas existe el erotismo de buscar una simetría profunda con aquella parte del pasado que ella representa, pueden acabar desintegrados en su innecesario placer» [CÁNDIDO. «El regreso», *ABC*, Madrid, 16 de abril de 1977, p. 5].

[296] Véase la biografía de Carrillo, ya citada: Santiago CARRILLO. *Memorias*. Barcelona: Planeta, 2006.

Desde mi punto de vista, el presente es un diálogo, a tres bandas, de los siguientes conceptos: *tradición*, *proyección* y *realización*. Lo expongo en un gráfico:



El presente se define por la interacción de estos tres conceptos: (i) la tradición como conjunto de restos —de cualquier naturaleza: escritos, sonoros, visuales, orales— supervivientes del pasado que llegan hasta hoy; (ii) la proyección como conjunto de planes que los hombres trazan hacia el futuro, proyectos de vida en el mañana; y (iii) la Realización como cristalización de los anteriores proyectos. De cada concepto nace el siguiente, formando un bucle. Veamos cómo se pasa de un concepto a otro, completando un poco más nuestro gráfico:



La tradición ha de ser flexible y, desde ella, conviene que surjan proyectos innovadores. A su vez, los proyectos no pueden quedarse en el papel ni constituir sueños utópicos, pues deben realizarse, así que han de ser proyectos posibles, realistas. Y, por último, si la realización del

proyecto no se mantiene, aspirando a convertirse en tradición que resista el inapelable paso del tiempo, habremos construido una frágil y fugaz obra, inconstante y pasajera.

Dos condiciones han de darse para que un proyecto novedoso surja de la tradición: esa tradición no puede estar anquilosada en elementos imperturbables y, además, los individuos que en ella se formen han de educarse siguiendo un principio básico: la libertad. Una *formación* que tenga la *libertad* por bandera y esté inscrita en una tradición *flexible* y no dogmática hace probable la emergencia de proyectos novedosos.

Dos condiciones, también, han de darse para que un proyecto novedoso pueda realizarse, como ya se ha sugerido: por un lado, que el proyecto esté cargado de *voluntad* y *capacidad*[297] a la hora de llevarlo a cabo; por otro lado, que sea *posible*, realista y realizable, para ello conviene evaluar bien esas posibilidades de concreción.

Y por último, veamos qué condiciones han de darse para que una realización o construcción —no solo arquitectónica, también simbólica, discursiva, etc.— se *perpetúe*, convirtiéndose en tradición. Son básicamente dos condiciones: en primer lugar, que sea *útil* al conjunto de hombres donde esa realización se ha producido; y en segundo lugar, que sea *integradora*, que la construcción no segregue a unos concediendo todo el protagonismo a otros. En la perpetuación de lo sucedido, de lo hecho, de lo construido adquieren pleno sentido los *lugares de memoria* definidos por Nora. Estos lugares albergan recuerdos y los perpetúan, convirtiendo realizaciones pasadas en tradiciones que llegan al presente. De cómo se gestionen estos lugares dependerá si la perpetuación es exitosa o pasajera.

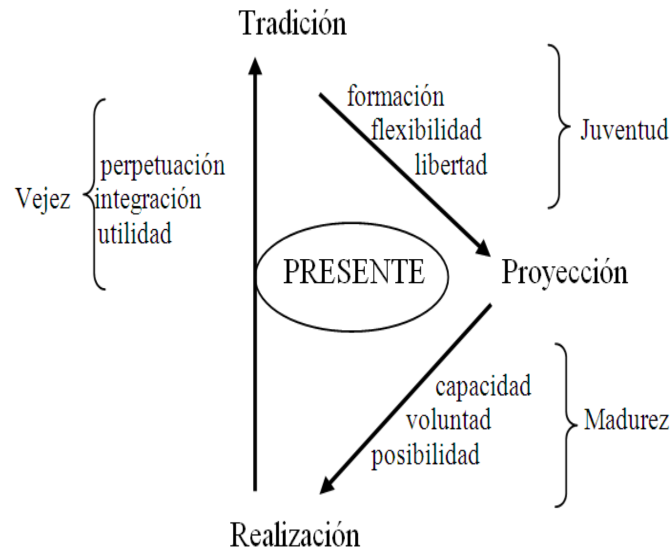
Las «pasarelas» que conectan tradición, proyección y realización, permitiendo pasar de una a otra, corresponden a los periodos de *formación*, *capacidad decisoria* y *perpetuación* por los que atraviesan los individuos y las sociedades a lo largo de su existencia. Estos periodos presiden, respectivamente, las tres fases que jalonan la vida humana: juventud (donde primará la formación), madurez (donde la capacidad de hacer y decidir es plena) y vejez (donde surge el ansia de no pasar, de perpetuarse)[298].

---

[297] Para realizar un proyecto hay que *querer* y *poder* llevarlo a cabo, por eso la voluntad debe coincidir con la capacidad real de concretar lo proyectado. Sin poder efectivo, sin capacidad decisoria, el proyecto no se convertirá en realidad.

[298] Es preciso señalar que en cada etapa [juventud, madurez y vejez] priman —pero no predominan absolutamente— las respectivas variables de formación, capacidad decisoria y ansia de perpetuación. Es cierto que el anciano tiene más interés por perpetuar su obra que el joven, donde casi todo es formación aún. Sin embargo, el joven debe formarse a la vez que ha de ir buscando la manera de hacer realidad sus proyectos. Así pues, en todas las etapas coinciden formación, capacidad y perpetuación, solo que en cada una predomina un aspecto sobre los demás, sin aplastarlos. El presente es, así, la síntesis de tres generaciones que coinciden, cada

Sigamos completando el gráfico:



La exposición de este modelo, que merece un desarrollo más prolijo imposible de realizar aquí, me parece fundamental a la hora de entender el concepto de *lugar de memoria* propuesto en este artículo. Porque localizaré los lugares de memoria en el tránsito de la realización a la tradición. Como dice Vidal-Naquet, en brillante definición, un lugar de memoria es «un espacio que simboliza un tiempo»[299]. Se trataría de un resto —da igual su naturaleza[300]— que refleja una época, o al menos la visión parcial de esa época, pues ya hemos visto que cualquier ejercicio de memoria selecciona partes del pasado en función de las circunstancias presentes.

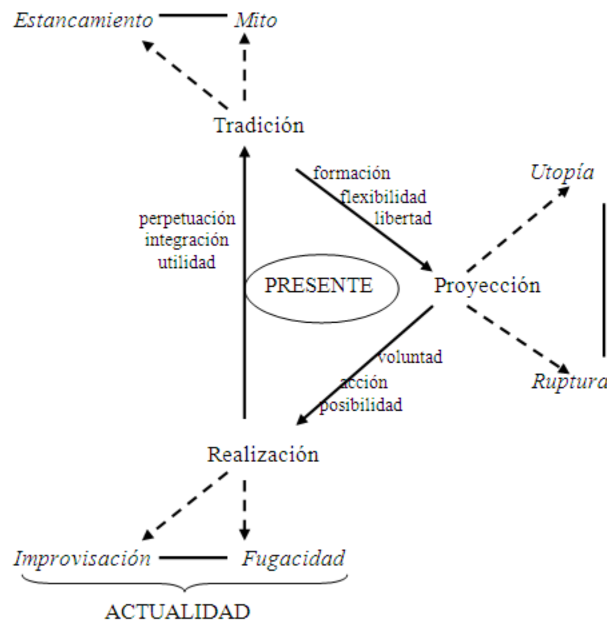
El lugar de memoria busca la perpetuación de una determinada visión del ayer. Es un homenaje a lo hecho y un proyecto perpetuador, que traza líneas hacia el futuro intentado convertir lo ocurrido una vez en tradición perdurable. Pero vamos a ver qué pasa cuando los lugares de memoria no cumplen estos objetivos.

una con sus particulares características: hijos, padres, abuelos; juventud, madurez, vejez; formación, capacidad, perpetuación; proyección, realización, tradición.

299 Pierre VIDAL-NAQUET. *Los judíos, la memoria y el presente*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 2.

300 Material, escrita, hablada, visual. Ya hemos hablado, en una cita anterior, de los «borrosos contornos» que el concepto *lugar de memoria* tiene para Pierre Nora.

Para ello, voy a realizar un último añadido al gráfico que venimos utilizando:



En primer lugar, formulemos tres preguntas, sin perder de vista el gráfico anterior:

(i) ¿Qué ocurre cuando la tradición no surge de realizaciones previas y no genera proyecto?

(ii) ¿Y cuando el proyecto no bebe de la tradición ni se realiza?

(iii) ¿Qué pasa cuando la realización emerge sin proyecto y se marchita sin convertirse en tradición?

Contestando a la primera pregunta, creo que cuando la tradición no genera proyecto, las sociedades caen en el profundo *estancamiento*. Ocurrió en aquel Antiguo Régimen, de gremios y sociedad estamental, donde la rigidez del sistema y el profundo respeto a unas tradiciones consideradas inmutables, impedían la emergencia de la novedad. He aquí un peligro de la tradición: que su falta de flexibilidad derive en estancamiento. Pero hay otro peligro: que la tradición se construya sobre proyectos que nunca se realizaron. Desembocamos entonces en el *mito*, que es tan vacío como los sueños pasajeros. Y aquí debe intervenir la Historia, porque cuando un grupo humano pretenda legitimar su poder actual en elucubraciones míticas, el historiador debe pertrecharse de su bagaje científico —recuérdese: teoría, método y laboratorio— para mitigar relativismos derribando dogmatismos.

Atendiendo a lo anterior, podemos afirmar que una tradición basada en mitos se estanca irremediablemente, pues se fundamenta en «realidades» que no se dieron, y desde la nada no

puede surgir lo nuevo. La complementariedad entre *mito* y *estancamiento* queda señalada en nuestro gráfico con la línea que conecta ambos conceptos.

Sigamos contestando las preguntas anteriores. ¿Qué ocurre cuando la proyección no bebe de la tradición y no desemboca en realizaciones? Si un proyecto ignora o rechaza la tradición supondrá una *ruptura* con el pasado, ruptura por otra parte imposible, pues la evolución es una mezcla —en distintas proporciones, es cierto, pero mezcla al fin y al cabo— de cambio y continuidad. La ruptura corre el riesgo de caer en los vicios del pasado que precisamente quisieron superarse. El pasado, dice Ortega y Gasset, hay que digerirlo[301], sin aferrarse absolutamente a él, pero tampoco ignorándolo por completo. Muchos revolucionarios, a lo largo de la Historia, han acabado convirtiéndose en aquello que detestaban. Stalin, por ejemplo, hizo de la revolucionaria URSS un sistema político tan ausente de libertad y participación ciudadana como el zarismo de Nicolás II. Romper con el pasado, paradójicamente, a veces supone reproducirlo.

El otro peligro es que el proyecto se quede en el papel, sea solo un sueño y finalmente no se realice. Hablamos entonces de la *utopía*, que es proyecto irrealizable y no concretado. Es curioso observar cómo el revolucionario está movido por una utopía que, finalmente, cristaliza en formas cercanas a aquel pasado que pretendía superarse. Por ello, ruptura y utopía son complementarias, suelen ir juntas, como se pone de manifiesto en el gráfico.

Y vayamos a nuestro último interrogante, que nos interesa especialmente, pues aquí adquiere pleno sentido el concepto de *lugar de memoria*: ¿qué ocurre cuando la realización no bebe de proyectos previos y no genera tradición? Una construcción sin proyecto es pura *improvisación*. Si lo hecho no se ha planificado, tendrá problemas para sobrevivir. La improvisación genera inconstancia. Y así, la realización que no genera tradición, que no perdura, resultará *fugaz* porque sus bases son débiles, al sustentarse en la pura ocurrencia. Por ello, improvisación y fugacidad son complementarias, constituyen las dos caras de una misma moneda que aquí he llamado *actualidad*.

No deben confundirse *actualidad* y *presente*. En el presente, tradición, proyección y realización dialogan, interaccionando en función de los conceptos arriba vistos. La actualidad, por el contrario, es pura creación sin proyecto, pura realización no perpetuada, porque lo actual —modas, noticias, titulares— es tan improvisado como fugaz (de hecho, es fugaz por improvisado).

Contra la actualidad emerge el lugar de memoria como cuenca de recuerdo frente al olvido. La actualidad domina el presente, la fugacidad impide valorar con sosiego lo que acontece, y

---

[301] José ORTEGA Y GASSET. *Historia como sistema*. Madrid: Taurus, 2004.

ante tal aceleración surge la necesidad de *hacer memoria*. No en vano, muchos estudios señalan el protagonismo de la memoria en la *actualidad*, y explican este protagonismo aludiendo a las propias características de la globalización. En la «aldea global» los espacios y tiempos se acortan, hasta casi borrarse, en una espiral donde cuesta mantener la identidad porque «el pasado pasa» muy deprisa[302].

Un lugar de memoria bien construido es dique frente a la marea de la actualidad. Y cuando digo «bien construido», me refiero a la necesidad de incorporar, en esa construcción, las dos características básicas que garantizaban una perpetuación viable: integración y utilidad. La segunda es consecuencia de la primera, pues la memoria solo puede ser útil para la convivencia si integra a todos los colectivos que forman la sociedad presente, por mucho que esos colectivos lucharan entre sí durante el pasado. La memoria ha de servir para reconciliar y superar rencores, no para convertirla en ariete contra el enemigo, en arma arrojadiza que rescate, enquistándolos, conflictos pasados. Si los lugares de memoria no facilitan la convivencia presente, mejor sería sumirlos en el olvido.

Desde el año 2010 viene dándose en España una enconada polémica en torno al Valle de los Caídos, mausoleo de Franco en cuya construcción intervinieron muchos presos del bando republicano. El Valle de los Caídos es un lugar de memoria sectaria, pues no es más que la escenificación de la victoria sobre los republicanos durante la Guerra Civil. Precisamente por ello, porque en ese lugar no se ha reconocido a quienes perdieron la guerra y fueron masacrados por los vencedores, el Valle de los Caídos es también un *lugar de olvido*[303], poniéndose así de manifiesto que este espacio supone un claro ejemplo de *lucha memorial*[304], de lucha entre dos memorias encontradas: la de los vencedores (reconocidos, homenajeados), frente a la de los vencidos (ignorados, silenciados). Recuerdo y olvido, se constata aquí claramente, siempre coinciden, pues ambos forman las dos inseparables caras de la memoria.

---

302 A estas cuestiones, relacionadas con la «obsesión por la memoria», hace referencia el artículo del geógrafo García Álvarez, antes citado [Jacobo GARCÍA ÁLVAREZ, op. cit., p. 194].

303 He aquí una definición pertinente de los lugares de olvido: «[…] paisajes de la memoria de las minorías y de los grupos no hegemónicos, ya fuera por razón de género, de raza, de etnia o de ideología […], vinculados también a la memoria de las víctimas y los vencidos, de los colectivos olvidados en su momento por la memoria oficial» [Jacobo GARCÍA ÁLVAREZ, op. cit., p. 194].

304 Como apunta Eugenia Allier, las luchas memoriales suelen manifestarse en los debates surgidos respecto a la nomenclatura de las calles: «Las placas, la nomenclatura de las calles, son encrucijadas políticas […]. Los diversos actores políticos no están dispuestos a que sus visiones de la historia sean borradas de los espacios urbano y público del país […]. Se da, así, una apropiación del pasado por los diferentes actores sociales» [Eugenia ALLIER MONTAÑO, op. cit., p. 101].

En los últimos tiempos emerge un movimiento que pretende la clausura y destrucción de este lugar de memoria/olvido. Nostálgicos franquistas y nostálgicos republicanos —ambos instalados en un ayer marchito y ajeno al presente, ya distinto— luchan de nuevo a favor y en contra de este monumento legitimador de la Victoria.

Una interpretación constructiva del concepto *lugar de memoria*[305] no podría darles, desde mi punto de vista, la razón a ninguno de ellos. Siguiendo a Ortega en su interés por digerir —que no eliminar y tampoco conservar sin mácula— el pasado, me parece que al Valle de los Caídos no hay que destruirlo, sino dotarlo de otro sentido[306]. Una nueva carga simbólica procede, porque si el lugar de memoria es un espacio que simboliza un tiempo, el Valle de los Caídos ya no puede ser el espacio que simbolice el tiempo de la Victoria. Y tampoco puede ser el monumento a un tiempo, el de la Segunda República, el de los años treinta del pasado siglo, tan marchito como la periclitada etapa franquista. El Valle de los Caídos debe ser hoy el espacio que simbolice este tiempo: el de la Reconciliación entre los españoles.

El Valle de los Caídos es un resto del pasado, forma parte de la tradición, pero esa tradición no puede ser inmutable, pues sobre ella y a partir de ella ha de generarse un proyecto de convivencia nuevo que integre memorias en vez de segregarlas. En lugar de dinamitarlo, habría que dotarlo de un sentido nuevo, de una semántica distinta que lo haga útil para la reconciliación entre los españoles. Y esa utilidad vendrá si el Valle de los Caídos, de Todos los Caídos[307], se convierte en monumento integrador de memorias, en el que el reconocimiento a los vencidos conviva, sin mezclarse, con las tumbas de unos vencedores cuya destrucción amputaría la comprensión de aquel complejo pasado que hoy debiéramos superar. Ya el historiador se encargará, con sus herramientas científicas, de establecer el papel de ambos —franquistas y republicanos— en el pasado, ya se encargará la ciencia histórica de comprender aquella época comparando el corolario de visiones que la poblaron, pero dejemos que la memoria cumpla un papel constructivo en el presente: integrando en vez de segregar; reconciliando en vez de enfrentar; creando en vez de destruir.

---

[305] Esta interpretación constructiva de lugar de memoria con la que concluyo este artículo sigue la propuesta de Stephen Legg: «[…] solo combinando los lugares nacionales de memoria con los espacios de contestación y de supervivencia de la memoria se puede construir una concepción de los espacios de la nación que sea completa e incluyente» [Stephen LEGG. «Contested and Surviving Memory: Space, Nation and Nostalgia in "Les Lieux de Mémoire"» en *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 23, pp. 81-504, p. 500.].

[306] Iniciando, en fin, un proceso de *resemantización*, como pone de manifiesto Eugenia Allier para el caso del centro comercial Punta Carretas en Uruguay [Eugenia ALLIER MONTAÑO, op. cit., p. 99].

[307] Con el fin de resemantizarlo, no estaría mal abrir un debate para cambiar su nombre. En vez de Valle de los Caídos, una opción podría ser, en aras de la reconciliación postulada, Valle de Todos los Caídos.

La(s) Francia(s) del siglo XXI. Entre la Historia y la memoria

Roberto Ceamanos
Universidad de Zaragoza

«Depuis quelques années, la question de la mémoire occupe, en effet, le devant de la scène intellectuelle et médiatique. La France abrite aujourd'hui sur son territoire des populations qui partagent une longue histoire commune, parfois douloureuse. Notre République voit donc cohabiter en son sein différentes mémoires, à la fois singulières et croisées»[308].

«Au pays des Droits de l'Homme, certains naissent moins libres et égaux que les autres. Et ces citoyens de seconde zone ont souvent la peau noire. Voilà pourquoi nous avons décidé de fonder le Conseil Représentatif des Associations Noires. Pour faire enfin entendre la voix des Noirs de France, et faire évoluer la société sur des questions essentielles : discrimination positive, statistiques de la diversité, colonisation, [...]»[309].

«Émus par les interventions politiques de plus en plus fréquentes dans l'appréciation des événements du passé et par les procédures judiciaires touchant des historiens et des penseurs, nous tenons à rappeler les principes suivants: L'histoire n'est pas une religion [...] L'histoire n'est pas la morale. L'histoire n'est pas l'esclave de l'actualité [...] L'histoire n'est pas la mémoire. L'histoire n'est pas un objet juridique [...]»[310].

[308] Fragmento del discurso de Brigitte Girardin, ministra de Ultramar, con motivo de la celebración del Salon du livre de l'outre-mer [octubre de 2004]. Texto completo: Sophie DULUCQ y Colette ZYTNICKI. «Penser le passé colonial français. Entre perspectives historiographiques et résurgences des mémoires» en *Vingtième Siecle. Revue d'histoire,* n° 86, 2005, p. 69.

[309] *Conseil Représentatif des Associacions Noires*. [En línea]. Disponible en Internet en http://lecran.org/?page id=2.

[310] Manifiesto de la asociación Liberté pour l'Histoire en *Libération*, 13 de diciembre de 2005. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.lph-asso.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=2&Itemid=13&lang=fr.

1. Introducción

El proyecto colectivo *Les lieux de mémorie* consagró la memoria histórica como campo de investigación científica[311]. Esta obra se centraba en aspectos institucionales y estaba referida a los héroes de la historia, a los muertos *pour* Francia, mostrando escaso interés por los lugares más incómodos del pasado donde se encontraban los olvidados, los muertos *à cause* de Francia. Sin embargo, en apenas una generación se ha experimentado una profunda transformación y de los *lieux de mémoire* se ha pasado al *devoir de mémoire* —deber moral de conservar el recuerdo de los sufrimientos de aquellos sobre los que el Estado era responsable— y han irrumpido con ímpetu las cuestiones memoriales, todo ello ligado a una injerencia del presente que condiciona la mirada sobre el pasado[312].

Han salido a la luz pública memorias largo tiempo marginadas por su dramatismo, por el interés del Estado en mantener el consenso social, por el deseo de la derecha de conservar un pasado glorioso y por el temor de la izquierda a recordar episodios como su participación gubernamental durante la guerra de Argelia. Estas memorias proceden del exterior del Hexágono, de las colonias, desbordan a los historiadores que ven su campo de trabajo invadido por otros actores que pretenden imponer su interpretación de los hechos y reflejan un debate interno en la sociedad francesa sobre inmigración e identidad nacional en el que el Estado, reticente a variar las principales líneas de la historia de Francia, quiere fijar sus propios criterios. Surge así un profundo *décalage* entre la Historia oficial y las expectativas de los portadores de las memorias emergentes que se concreta en la aparición de *guerres de mémoires*, con sus «armas» (monumentos, ceremonias, museos, manuales escolares, programas de oposiciones, investigación universitaria, legislación, televisión, cine, internet, etc.) y «combatientes» (comunidades implicadas y sus activistas, poderes públicos, periodistas, etc.). Entre sus participantes más cualificados se encuentran los profesionales de las ciencias

[311] Pierre NORA [dir.]. *Les lieux de mémorie.* París: Gallimard, 1984-1992, 7 vols.

[312] Lucine ENDELSTEIN y Abdelkader HAMADI. «Le devoir de mémoire et ses enjeux» en Claudie LE BISSONNAIS. *Mémoires plurielles*. París: Créaphis, 2007, pp. 6-9. Sebástien LEDOUX. «Pour une généalogie du "devoir de mémoire" en France» en *Centre Alberto Benveniste*. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.centrealbertobenveniste.org. «Memoria e historia, relaciones: ¿falsas amistades?» en Josefina CUESTA. *La odisea de la memoria. Historia de la memoria en España. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2008, pp. 25-135. Una crítica a la injerencia del presente en el pasado como causa de la descomposición de la historia nacional en Jean-Pierre RIOUX. *La France perd la mémoire. Comment un pays démissionne de son historie*. París: Perrin, 2006. Por el contrario, la consideración de la integración de las memorias periféricas en la historia nacional como algo enriquecedor, en Benjamin STORA. *La guerre des mémoires: la France face à son passé colonial [entretiens avec Thierry Leclere]*. La Tour d'Aigues: Éditions de l'Aube, 2007.

sociales: politólogos, interesados por las políticas públicas; sociólogos, atentos a las transformaciones sociales; antropólogos, atraídos por la memoria y sus consecuencias; e historiadores, legitimados para escribir Historia a través de su saber profesional. Todos estos ingredientes convierten a las cuestiones memoriales en uno de los principales escenarios del debate público, político e historiográfico francés[313].

Vinculada inicialmente a la memoria de la Segunda Guerra Mundial y a los debates sobre Vichy y la Shoah, se ha producido en las dos últimas décadas una oleada memorial, en la que Historia y memoria, pasado y presente, Historia y política están estrechamente relacionados. Difundidas, aunque también condicionadas, por los medios de comunicación, las cuestiones memoriales se han convertido en un tema clave y omnipresente en el espacio público francés. Discusiones historiográficas, debates en torno a los usos públicos y políticos de la historia, intentos por mantener distancia entre la Historia y la memoria —o, todo lo contrario, interpretaciones que confunden la memoria con la historia—, discusiones en torno a la conveniencia de las leyes memoriales y polémicas intervenciones judiciales conforman en la actualidad un complejo entramado[314]. Estas controversias no son una novedad. Desde sus mismos orígenes, la Revolución francesa se convirtió en uno de los principales temas de discusión historiográfica que, con un indudable trasfondo político, se intensificó durante la III República y no ha cesado de reaparecer bajo formas diferentes, una de ellas en relación con la memoria transversal del comunismo que aparece en múltiples ocasiones: debate sobre la Historiografía de la Revolución francesa, Segunda Guerra Mundial, sistema comunista mundial, totalitarismo, transiciones democráticas en Europa del Este, etc.[315] En estrecha

[313] Marie-Claire LAVABRE. «La mémoire fragmentée. Peut-on agir sur la mémoire» en Yves LEONARD [dir.]. *La mémoire, entre histoire et politique, Cahiers français,* n° 303 [julio-agosto de 2001], pp. 8-13. El término *guerres de mémoires* ha alcanzado una notable difusión. En 1985, el *dossier* «Les guerres Franco-Françaises» [*Vingtième siècle. Revue d'histoire*, vol. 5, n° 1] puso ya el acento en la identidad francesa de estos conflictos; y en 1994, Daniel LINDENBERG en «Guerres de mémoire en France» [*Vingtième siècle. Revue d'histoire*, vol. 42, n° 1, pp. 77-96], estableció un cuadro bastante preciso, si bien no vislumbró la emergencia del conflicto sobre la esclavitud. Pascal BLANCHARD e Isabelle VEYRAT-MASSON [dirs.]. *Les guerres de mémoires. La France et son histoire. Enjeux politiques, controverses historiques, stratégies médiatiques*. Prefacio de Benjamin Stora. París: La Découverte, 2010. [1.ª ed . 2008] ; Francisco ERICE. *Guerras de la memoria y fantasmas del pasado. Usos y abusos de la memoria colectiva*. Oviedo: Eikasia, 2009.

[314] Olivier PETRE-GRENOUILLEAU. «Passé/présent. Quelques réflexions sur une incrustation» en Robert FRANK [ed.]. *Usages publics de l'Histoire en France. Matériaux pour l'histoire de notre temps,* n° 85, enero-marzo de 2005, pp. 47-53.

[315] Bernard PUDAL. «Le communisme français: mémoires défaites et mémoires victorieuses depuis 1989» en Pascal BLANCHARD e Isabelle VEYRAT-MASSON [dir.]. *Les guerres de mémoire*, op. cit., pp. 117-127. Roberto

conexión, se desarrollaron algunos de los más importantes conflictos memoriales franceses. La Comuna de 1871 se relacionó con el París *sans-culotte*, mientras que los soldados de Versalles enarbolaban el *Sacré Coeur*. Posteriormente, el *affaire* Dreyfus enfrentó a la Francia monárquica y católica con la republicana y laica, división que reapareció de manera más intensa con el auge del antisemitismo que se concretó en las ligas, el fascismo y el régimen de Vichy y condujo a la Shoah[316].

2. Los conflictos memoriales

La Gran Guerra plantea importantes cuestiones memoriales —reconocimiento de las tropas coloniales y fusilamientos de amotinados en 1917— que giran en torno a debates mayores como el neocolonialismo y la consagración de nuevos héroes políticamente correctos en un tiempo caracterizado por el pacifismo —el ejército previene la guerra y realiza acciones humanitarias— y en el que la guerra por la patria es casi inconcebible[317].

Sin embargo, fue la Segunda Guerra Mundial el episodio que atrajo principalmente el interés de los franceses. No fue solo un conflicto contra un enemigo exterior sino que a la guerra se sumó la ocupación y el régimen de Vichy. Por ello no surgió una memoria unificada, sino que esta quedó dividida, conflictiva y politizada. Tras la Liberación, comunismo y *gaullisme* impusieron la idea de una Francia heroica cuya resistencia había sido fundamental en la derrota del nazismo. Más allá, sus planteamientos diferían. El PCF, al tiempo que ocultó su comprometida actuación durante la vigencia del pacto germano-soviético, destacó su notable participación en la Resistencia (*parti des fusillés*). Por su parte, Charles de Gaulle se centró en lograr una posición de fuerza para Francia y restaurar el consenso nacional. Para ello proscribió las cuestiones más polémicas y presentó el conflicto como un episodio más de la «Guerra de los Treinta Años» (1914-1944). Así, conjuraba el desastre de 1940 con el sacrificio

---

CEAMANOS. «La Historiografía francesa sobre el PCF. Controversias científicas y polémicas [1964-2010]» en *Historia del Presente,* n° 16, [2010], pp. 97-112.

316 Jean EL GAMMAL. «La Révolution française: mémoire et controverses» y Vincent DUCLERT. «L'affaire Dreyfus: de l'affrontement des mémoires à la reconnaissance de l'histoire». Ambos en: Pascal BLANCHARD e Isabelle VEYRAT-MASSON [dirs.]. *Les guerres de mémoire*, op. cit., pp. 63-70 y 71-82, respectivamente.

317 Nicolas OFFENSTADT. *Les fusillés de la Grande Guerre et la mémoire collective [1914-1999]*. París: Odile Jacob, 1999. Antoine PROST y Jay WINTER. *Penser la Grande Guerre. Un essai d'historiographie*. París: Seuil, 2004. Annette BECKER. «La Grande Guerre en 1998: entre polémiques politiques et mémoires de la tragédie» en Pascal BLANCHARD e Isabelle VEYRAT-MASSON [dir.]. *Les guerres de mémoires*, op. cit., pp. 83-93.

de los *poilus*, diluía el fascismo y Vichy en la larga duración y situaba a Francia como nación decisiva en el triunfo final.

En esta dirección, el *gaullisme* impuso una memoria oficial de la guerra que exaltó la figura del combatiente con sus símbolos (Cruz de Lorena), fechas (18 junio como jornada nacional conmemorativa del llamamiento del general De Gaulle), lugares de la memoria (Mont Valérien) y mitos (Jean Moulin). Se rebautizaron calles y paradas de metro, y las películas —*La bataille du rail* (René Clément, 1946) y *L´armée des ombres* (Jean-Pierre Melville, 1969) — y los programas escolares difundieron esta interpretación de la historia que se impuso entre los propios historiadores. Robert Aron presentó Vichy como una respuesta a las exigencias alemanas y exaltó el papel desempeñado por la Resistencia, olvidando la colaboración y la pasividad ante el nazismo; y René Rémond fijó las directrices fundamentales de la llamada «escuela del consenso», basada en la tesis de la alergia francesa al fascismo[318].

Esta memoria oficial quebró a partir de los primeros años setenta por varios factores: el general De Gaulle dejó el poder, las nuevas generaciones que no habían conocido la guerra se mostraron menos condescendientes con la actuación de sus padres, y los medios de comunicación comenzaron a preguntarse por lo que realmente había representado Vichy: el documental *Le chagrin et la pitié* (Marcel Ophüls, 1969) recordó a los franceses la existencia del antisemitismo y dotó a los colaboracionistas de ideología. La sociedad estaba preparada, y deseosa, de conocer la verdad sobre Vichy. Las preguntas estaban ahí: ¿fue Vichy un régimen impuesto sin apenas apoyo popular?; ¿no fue el propio Estado francés?; ¿la colaboración fue una imposición alemana o una demanda francesa?; ¿tuvo Vichy responsabilidad en la deportación y muerte de miles de judíos franceses?

La obra de Robert Paxton dio respuesta a estas interrogantes. El historiador estadounidense apreció en el régimen de Vichy una tendencia «modernista» que pretendía el advenimiento de un «nuevo orden» que, si bien estaba inspirado parcialmente en las corrientes conservadoras de preguerra, estaría vinculado a los fascismos europeos. Vichy había contado con un proyecto ideológico propio —la *Révolution Nationale*— y aspiraba a contar con una política interior y exterior independiente. La colaboración del régimen de Vichy no fue impuesta por los alemanes, sino deseada por los franceses que aspiraban a recobrar la soberanía perdida. De ello se concluía que la responsabilidad en la promulgación de la legislación antisemita y en la deportación de los judíos franceses recaía sobre el propio Estado francés. Al calor de esta

[318] Robert ARON. *Histoire de Vichy, 1940-1944*. París: Fayard, 1954 ; René REMOND. *La Droite en France, de 1815 à nos jours. Continuité et diversité d'une tradition politique*. París: Aubier, 1954 ; Michel DOBRY. «La thèse immunitaire face aux fascismes. Pour une critique de la logique classificatoire» en Michel DOBRY [dir.]. *Le Mythe de l'allergie française au fascisme*. París: Albin Michel, 2003, pp. 17-67.

renovación historiográfica, quebró la idea de unidad de los franceses ante el fascismo y se reconoció, dentro de la deportación, la singularidad de la Shoah[319].

La emergencia de la memoria de la Shoah en la sociedad francesa se vio favorecida por un despertar de la memoria judía —redacción colectiva de libros de recuerdos y creación de la asociación Les Fils et Filles de Déportés Juifs de France en 1979— y por la concienciación pública sobre el genocidio y el papel del Estado francés —difusión de la serie *Holocausto* (Marvin J. Chomsky, 1979) y emisión del film *Shoah* (Claude Lanzmann, 1987)—. El trágico destino de los judíos de Francia pasó a ocupar, en lo sucesivo, un lugar privilegiado. La ley Gayssot (13 de julio de 1990) creó el delito de negación de los crímenes nazis de genocidio, los últimos criminales franceses y alemanes fueron detenidos y juzgados —Klaus Barbie en 1987, Paul Touvier en 1994 y Maurice Papon en 1997—, los programas escolares integraron la historia del genocidio judío, la investigación sobre la Shoah se intensificó y los poderes públicos reconocieron su responsabilidad y promovieron la fundación de museos y memoriales (monumento conmemorativo de la redada del Velódromo de Invierno en 1994, Fundación para la Memoria de la Shoah en 2001, y *Mémorial de la Shoah* en 2005).

Jacques Chirac inauguró su primer mandato presidencial reconociendo la responsabilidad de Francia en el genocidio judío (16 de julio de 1995). Rompía así con sus predecesores y establecía por primera vez una relación entre Vichy y Francia. Una década más tarde, el mismo impacto producirá su reconocimiento de una «deportación homosexual» (2005)[320]. Esta prioridad de la Shoah, entre los crímenes del nazismo, se ha visto instrumentalizada por la política memorial de Nicolas Sarkozy quien, además de intentar restaurar el prestigio de la Resistencia con su proyecto de lectura en los liceos de la última carta de Guy Môquet, pretendió que cada alumno de CM2 —de entre diez y once años— fuera portador de la memoria de un niño judío deportado. Asistimos a la consagración de una memoria

[319]Robert O. PAXTON. *Vichy France: Old Guard and New Order, 1940-1944*. Nueva York: Knopf, 1972 [*La France de Vichy, 1940-1944*. París: Seuil, 1973]. Henri ROUSSO analizó la evolución del recuerdo del régimen de Vichy: *Le syndrome de Vichy. De 1944 à nos tours*. París: Seuil, 1987. Recientemente, Olivier WIEVIORKA: «Francisque ou Croix de Lorraine: les années sombres entre histoire, memoire et mythologie», en Pascal BLANCHARD e Isabelle VEYRAT-MASSON [dir.]. *Les guerres de mémoires*, op. cit., pp. 94-106 y *La mémoire désunie. Le souvenir politique des années sombres, de la Libération à nos jours*. París: Seuil, 2010.

[320]«Vichy et les homosexuels» en *Observatoire indépendant d'information et de réflexion sur le communautarisme, la laïcité, les discriminations et le racisme*. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.communautarisme.net/Vichy-et-les-homosexuels_a369.html.

dramáticamente herida, acompañada de un discurso que, sobre la base de esta injusticia, legitima su condición de víctima y le proporciona una «línea de crédito ilimitada»[321].

Tomando como modelo el reconocimiento de la Shoah, se han intensificado en Francia desde los años noventa las reivindicaciones y conflictos memoriales. Este proceso debe mucho a los cambios sociales experimentados. El aumento de una población procedente de los departamentos y regiones de Ultramar y de la inmigración magrebí y subsahariana originaria de las antiguas colonias ha hecho emerger memorias que rebaten la Historia nacional y cuestionan la identidad de Francia. El pasado colonial francés hacía referencia a una memoria paternalista que marginaba todo aquello que no estuviera en relación con la misión civilizadora de Francia. Esta memoria ha quebrado con la entrada en escena de nuevos actores —segunda generación de repatriados e inmigrantes— que quieren conocer el pasado y exigen que el Estado atienda sus reivindicaciones memoriales[322]. El cine permite contrastar este cambio al ofrecer, sobre un mismo territorio y momento —África Occidental, 1938—, dos miradas opuestas sobre el colonialismo: la imagen heroica del colonizador de *L'homme du Niger* (Jacques de Baroncelli, 1939) y la degeneración colectiva que se muestra en *Coup de torchon* (Bertrand Tavernier, 1981)[323].

En relación con el colonialismo y el proceso descolonizador, la esclavitud y la guerra de Argelia son las principales cuestiones memoriales en Francia, aunque podían sumarse muchas otras (como la represión de la insurrección malgache de 1947-1948), tantas como episodios violentos ha conocido el pasado colonial francés[324]. La trata negrera y la esclavitud eran campos históricos marginados de la Historia nacional, olvido que se explicaba por la imposibilidad de integrarlas en una identidad nacional basada en los altos principios de la República. Esta circunstancia se ha modificado al surgir, desde las Antillas francesas y entre la población inmigrante en Francia, el deseo de que se reconociera la memoria de la esclavitud,

---

[321] Michaël R. MARRUS y Robert O. PAXTON. *Vichy France and the Jews*. Nueva York: Basic Books, 1981 [*Vichy et les juifs*. París: Calmann-Lévy, 1981]; Annette WIEVIORKA: *Déportation et génocide, entre la mémoire et l'oubli*. París: Plon, 1992; *L'ère du témoin*. París: Plon, 1998; «Shoah: les étapes de la mémoire en France», en Pascal BLANCHARD e Isabelle VEYRAT-MASSON [dirs.]. *Les guerres de mémoires*, op. cit., pp. 107-116 ; Michel WIEVIORKA. «Histoire et Nation: le divorce» en Robert FRANK [ed.]. *Usages publics,* op. cit., pp. 31-37. Tzvetan TODOROV: *Les abus de la mémoire*. París: Arléa, 1995, pp. 56-57; «Du culte de la différence à la sacralisation de la victime» en *Esprit,* n° 212, 1995, pp. 90-102.

[322] Sophie DULUCQ y Colette ZYTNICKI. «Penser le passé colonial français. Entre perspectives historiographiques et résurgences des mémoires» en *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire,* n° 86, 2005, pp. 59-69.

[323] «Cinéma et mémoire coloniale» en *Fluctuat*. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.fluctuat.net/2454-Cinema-et-memoire-coloniale.

[324] Marc FERRO [dir.]. *Le Livre noir du colonialisme, XVI-XXI siècles. De l'extermination à la repentance*. París: R. Laffont, 2003.

cuya herencia era parte fundamental de estas poblaciones[325]. Una nueva categoría de activistas —la de quienes se proclamaban descendientes de esclavos—, agrupados en asociaciones —Consejo representativo de las asociaciones negras (Conseil répresentatif des associations noires, CRAN) de 2005—, han creado un sentimiento comunitario sobre un criterio racial, han construido y difundido una memoria sobre la esclavitud en el espacio público francés. Este proceso recibió un impulso decisivo a partir de los debates sobre los bicentenarios de la primera abolición de la esclavitud en las Antillas (1994) y del centésimo quincuagésimo aniversario de la segunda y definitiva abolición (1998). Las investigaciones científicas sobre la trata y esclavitud se multiplicaron y el Estado francés dio un paso importante hacia su reconocimiento cuando Lionel Jospin condenó la esclavitud en Champagney —primera localidad que había exigido la abolición de la esclavitud en su *Cahier de doléances*— el 26 de abril de 1998.

El reconocimiento oficial de esta cuestión memorial dio un paso decisivo con la ley Taubira (21 de mayo de 2001) que declaró crimen contra la humanidad a la trata transatlántica y en el Océano Índico y a la esclavitud derivada de ellas. Posteriormente, se ha consolidado con la creación del Comité para la memoria de la esclavitud (Comité pour la mémoire de l'esclavage, 2004) y la celebración de la jornada del 10 de mayo en memoria de la trata de esclavos, la esclavitud y la abolición de ambas (2006). Se han adaptado los manuales escolares y los programas de educación, se han financiado proyectos de investigación, se han promovido acciones de sensibilización pública e inventariado sus lugares de la memoria[326]. Pero esta presión memorial no ha estado exenta de polémicas, las más notables entorno a las obras de Olivier Pétré-Grenouilleau y Claude Ribbe.

Pétré-Grenouilleau recibió el Premio de Historia del Senado por su obra sobre las tratas negreras (10 de junio de 2005). Con tal motivo, el *Journal du Dimanche* publicó el día 12 de junio una entrevista en la que el historiador declaraba su interés por abarcar el conjunto del

---

[325] Françoise VERGES. *La Mémoire enchaînée. Questions sur l'esclavage*. París: Albin Michel, 2006. Myriam COTTIAS. «Et si l'esclavage colonial faisait histoire nationale?» en *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine,* n° 52- 4 bis, suplemento, 2005, pp. 59-63.

[326] Patrick WEIL y Stéphane DUFOIX [dir.]. *L'esclavage, la colonisation, et après... France, États-Unis, Grande-Bretagne*. París: PUF, 2005; Jean-Luc BONNIOL: «Comment transmettre le souvenir de l'esclavage? Excès de mémoire, exigente d'histoire...» en *Cités,* n° 25, 2006, pp. 181-185 y «Les usages publics de la mémoire de l'esclavage colonial» en Robert FRANK [ed.]. *Usages publics,* op. cit., pp. 14-21; Frédéric REGENT. *La France et ses esclaves. De la colonisation aux abolitions, 1620-1848*. París: Grasset, 2007; Sébastien JAHAN y Alain RUSCIO [dir.]. *Histoire de la colonisation. Réhabilitations, falsifications et instrumentalisations*. París: Les Indes Savantes, 2007; Françoise VERGES. «Esclavage colonial: quelles mémoires? Quels héritages» en Pascal BLANCHARD e Isabelle VEYRAT-MASSON [dir.]. *Les guerres de mémoires*, op. cit., pp. 155-164.

fenómeno, y no solo la trata transatlántica, al tiempo que afirmaba que la trata y la esclavitud eran un crimen contra la humanidad, pero no un genocidio, pues el empleo de este término implicaba una voluntad sistemática de exterminación en razón de la pertenencia a un mismo grupo, voluntad que no se existía en el caso de la esclavitud. Estas afirmaciones disgustaron al Colectivo de antillanos, guayaneses, reunionenses y mahoreses (Collectif d´Antillais, de Guyanais, Réunionnais et Mahorais) y al Colectivo de hijos e hijas de africanos deportados (Collectif des fils e filles d´Africains déportés), que denunciaron al historiador por contestación de crimen contra la humanidad, denuncia que fue finalmente retirada (febrero de 2006)[327].

Más controvertida fue la obra de Ribbe que comparaba los crímenes de Hitler y la Shoah con Napoleón y su decisión de restablecer la esclavitud (1802). Esta comparación era del gusto de gran parte de la población francesa de origen antillano y subsahariano y, por tanto, nada desdeñable para los intereses electorales de los políticos franceses. Cuando el 2 de diciembre de 2005 se conmemoró el bicentenario de la victoria de Austerlitz, su celebración pública fue mínima, circunstancia que contrastó con la significativa participación francesa en las conmemoraciones británicas de la batalla de Trafalgar, la mayor derrota naval sufrida por Francia. Esta paradoja se explica por las presiones de las asociaciones memoriales que condenan la figura de Napoleón por haber restablecido la esclavitud en las colonias[328].

Entre las cuestiones memoriales, la guerra de Argelia (1954-1962) ocupa un lugar central. La descolonización francesa fue especialmente violenta y, en el caso argelino, traumática. Fue por ello que, al concluir el conflicto, el silencio se impuso como política oficial. Se negó la existencia de la propia guerra —hasta 1999 la Asamblea no reconoció el término de guerra para calificar a un conflicto que se consideraba mero mantenimiento del orden—, se olvidó la tortura y se promulgaron leyes de amnistía. En Argelia, el anticolonialismo afianzó su identidad nacional. El triunfante FLN impuso una determinada visión de la Historia nacional: existencia de un Estado soberano argelino previo a la llegada de los franceses que resurge en 1962, negación del origen del nacionalismo en la emigración a Francia y visión del nacionalismo argelino como un fenómeno latente desde 1830 y representado únicamente por el FLN. En esta línea, con apoyo del cine social italiano, el Estado argelino produjo *La batalla de Argel* (Gillo Pontecorvo, 1965), testimonio de la lucha de Argelia por su independencia y

327 Olivier PETRE-GRENOUILLEAU. *Les traites négrières. Essai d'histoire globale*. París: Gallimard, 2004, en *Collectifdom*. [En línea]. Disponible en Internet en http://blogcollectifdom.wordpress.com

328 Claude RIBBE. *Le crime de Napoléon*. París: Éditions Privé, 2005.

motivo de numerosas polémicas en Francia, donde se estrenó con cuatro años de retraso y la oposición de las fuerzas conservadoras[329].

En Francia, la memoria de la guerra, hasta entonces circunscrita a los grupos directamente afectados por el conflicto, se recuperó a partir de los años noventa. La generación que había protagonizado los acontecimientos comenzaba a desaparecer y se imponía el deseo de saber de las nuevas generaciones; la propia situación interna argelina, por la cruenta guerra civil entre el gobierno y los islamistas, despertaba el interés de la opinión pública francesa; los oficiales que habían practicado la tortura reconocieron públicamente su proceder —condena al general Aussaresses por crímenes de guerra (2002)—[330]; surgió la nostalgia colonial en un contexto de crecimiento de la extrema derecha; la apertura de archivos favoreció nuevas investigaciones; los colectivos afectados exigieron un reconocimiento simbólico y económico; aumentó el desencanto entre la numerosa inmigración de origen argelino que era portadora de una historia que no se identificaba con la interpretación tradicional del pasado colonial francés y, en especial, con el contenido de los manuales que estudiaban sus hijos; y todo ello, en coincidencia con un auge de las identidades comunitarias fundadas en el reconocimiento de una memoria particular y fomentadas por el modelo de la Shoah y las sucesivas leyes memoriales[331].

Esta recuperación del recuerdo de la guerra de Argelia se ha visto también favorecida por el papel desempeñado por la televisión y el cine: *La trahison* (Philippe Faucon, 2005), sobre el drama de los soldados musulmanes del ejército francés; *Nuit noire* (Alain Tasma, 2005), que aborda los sucesos del 17 de octubre de 1961 en París; *Harkis* (Alain Tasma, 2006), sobre las miserables condiciones de acogida en Francia de los harkis tras el final del conflicto; *Mon colonel* (Laurent Herbiet, 2007), que narra la historia de un soldado en Argelia durante 1957; *Cartouches gauloises* (Mehdi Charef, 2007), que muestra la tragedia de la guerra a través de la mirada de un niño; *L´ennemi intime* (Florent-Emilio Siri, 2007), sobre las atrocidades de la guerra; y *Hors la loi* (Rachid Bouchareb, 2010), centrada igualmente en la violencia, han

[329] Mohammed HARBI. *L'Algérie et son destin*. París: Arcantère, 1992.

[330] Paul AUSSARESSES. *Pour la France. Service spéciaux, 1942-1954*. Mónaco/París: Rocher, 2001; *Services spéciaux. Algérie, 1955-1957*. París: Perrin, 2001; *Ultimes révélations au service de France*. Mónaco/París: Rocher, 2008.

[331] Benjamin STORA. *La gangrène et l'oublié. La mémoire de la guerre d'Algérie*. París: La Découverte, 1991 y «Guerre d'Algérie: 1999-2003, les accélérations de la mémoire» en Philippe DEWITTE [ed]. *Hommes et migrations. Français et Algériens,* n° 1244, julio-agosto de 2002, pp. 83-95; Benjamin STORA y Mohammed HARBI. *La guerre d'Argélie [1954-2004]. La fin de l'amnésie*. París: Robert Laffont, 2004; Guy PERVILLE. «L'historiographie de la guerre d'Algérie, en France, entre mémoire et histoire» en *Historiens et géographes,* n° 388, octubre de 2004, pp. 225-236; Raphaëlle BRANCHE. *La guerre d'Algérie, une histoire apaisée?* París: Seuil, 2005; Benjamin STORA. *Les guerres sans fin. Un historien, la France et l'Algérie*. París: Stock, 2008.

puesto de actualidad el tema de la guerra de Argelia y causaron no pocas polémicas[332]. En 2010, el diputado neogaullista (UMP) Lionel Lucca criticó que *Hors la loi* se hubiera financiado con dinero público y acusó a su director de haber filmado una película antifrancesa que falseaba los hechos. El enfrentamiento entre asociaciones de *pieds-noirs* y militantes de SOS-Racisme con motivo de su presentación en el Festival de Cannes —bajo pabellón argelino— refleja el conflicto entre memorias.

Esta *guerre de mémoires* enfrenta a los hijos y nietos de los contendientes en el enfrentamiento originario y, al igual que en el pasado, mantiene dividida a la opinión pública entorno a heridas sin cicatrizar: represión contra los independentistas, enfrentamiento entre el FLN y el MNA de Messeli Hadj, violencia contra *pieds-noirs* y harkis, acciones de la OAS y sentimiento de abandono de la Argelia francesa. Es una cuestión compleja que hace referencia, a su vez, a tres enfrentamientos —franco-argelino, franco-francés y argelo-argelino— que han dado origen a diferentes memorias traumáticas y enfrentadas que están representadas por los protagonistas de los acontecimientos y sus descendientes: excombatientes del ejército francés, harkis —especialmente mal parados—, *pieds-noirs*, franceses divididos entre defensores de la Argelia francesa y de la Argelia independiente e inmigrantes partidarios de los independentistas del FLN o del MNA[333].

En estos conflictos memoriales también participan el Estado francés y el argelino que, en un contexto de difíciles relaciones diplomáticas, han instrumentalizado la memoria de la guerra, impidiendo así fijar un programa conmemorativo común que permitiera finalizar oficialmente el conflicto. En Argelia, el presidente Bouteflika ha utilizado el recuerdo de la guerra como arma de combate político al exigir excusas a Francia, usar términos como «genocidio» para calificar la represión francesa y plantear un proyecto de ley en el que se criminalizaba la colonización. Por su parte, el Estado francés, consciente del peso electoral de las comunidades *pieds-noirs* y harkis en el sur de Francia, ha revalorizado la memoria de su presencia en el norte de África. El presidente Chirac inauguró en París un memorial dedicado a los caídos en el norte de África (diciembre de 2002), incluidos explícitamente los harkis —cuya jornada de homenaje nacional se fija el 25 de septiembre (2001)—; y se ha promulgado la controvertida ley de 23 de febrero de 2005 que rinde homenaje a la labor francesa en el norte de África e Indochina, reconoce el sufrimiento y represalias sufridas por *pieds-noirs* y harkis y establece la

---

332 Benjamin STORA. «La guerre d'Algérie: la mémoire par le cinéma» en Pascal BLANCHARD e Isabelle VEYRAT-MASSON [dir]. *Les guerres de mémoires*, op. cit., pp. 262-272.

333 Mohand HAMOUMMOU. *Les Français musulmans rapatriés. Archéologie d'un silence*. [Tesis doctoral en Sociología bajo la dirección de Lucerre Valensi]. París: EHESS, 1989; *Et ils sont devenus harkis*. París: Fayard, 1993; Michel WIEVIORKA. «Histoire et Nation…», op. cit., pp. 31-37, pp. 35-36.

necesidad de difundir en la escuela la labor positiva de Francia en Ultramar. Posteriormente, y fomentado por la política memorial del presidente Sarkozy, se ha profundizado en esta dirección. La creación de un *Mur des disparus* en Perpignan (2007), con el nombre de los franceses muertos en Argelia víctimas del FLN, ha suscitado un nuevo enfrentamiento memorial entre la derecha y las asociaciones de inmigrantes que, apoyadas por la izquierda, consideran que se trata de un intento de revancha.

Recientemente, se teme que la creación de la Fundación para la memoria de la guerra de Argelia y de los combates de Marruecos y Túnez (Fondation pour la mémoire de la guerre d´Algérie, des combats du Maroc et de Tunisie, 2010), con el objetivo oficial de reconciliar las diferentes memorias que transitan en la descolonización del norte de África, se convierta, bajo el control del Ministerio de Antiguos Combatientes (Ministère des Anciens Combattants), en un centro al servicio de los grupos de presión nostálgicos de la Argelia francesa.

3. Las leyes memoriales y la respuesta colectiva de los historiadores

Los poderes públicos pueden influir sobre la Historia de múltiples maneras: orientando manuales escolares, fijando programas de oposiciones, subvencionando proyectos de investigación universitaria, determinando la política patrimonial y museística, etc. Una de las formas de intervención de mayor trascendencia son las leyes memoriales que imponen, por imperativo legal, el punto de vista del Parlamento sobre un determinado acontecimiento histórico[334]. Estas leyes surgieron en un contexto muy concreto: el negacionismo. El genocidio nazi estaba ya probado por los historiadores, pero el debate se prolongaba —especial repercusión tuvo el *affaire* Faurisson—. Finalmente, la ley Gayssot (1990) puso coto a los *assassins de la mémoire* al penalizar la negación de los crímenes nazis, creando una nueva categoría jurídica —la verdad histórica— e introduciendo en el Código Penal un nuevo delito, el de *contestación*[335].

Pese a sus buenas intenciones, esta ley provocó una intensa competencia memorial que llevó a la promulgación de nuevas leyes y a la presentación de numerosos proyectos de ley promovidos por otros grupos portadores de memorias heridas. Se depositaron propuestas para calificar de crimen contra la humanidad o de genocidio hechos históricos como las

[334] Marie-Claude CHAPUT. «Historia del tiempo presente y leyes memoriales en Francia» en Juan Andrés BRESCIANO [comp.]. *El tiempo presente como campo historiográfico. Ensayos teóricos y estudios de casos*. Montevideo: Ediciones Cruz del Sur, 2010, pp. 169-189.

[335] Pierre VIDAL-NAQUET. *Les assassins de la mémoire*. París: Maspero, 1981.

actuaciones de los cruzados en Oriente Próximo (1095-1291), el genocidio *vendéen* (1793-1794) o el holodomor ucraniano (1932-1933). Francia se posicionaba como guardián de la memoria nacional y universal. Allí donde había un conflicto entre memorias, se presentaron proposiciones opuestas. Así, asociaciones de derechos y aquellas que se identificaban con los independentistas argelinos demandaron que se condenara la represión de la manifestación del FLN en París el 18 de octubre de 1961, mientras que las asociaciones de repatriados solicitaron la condena de los asesinatos de *pieds-noirs* y harkis. Se abría la posibilidad de la retroactividad sin límites y la victimización generalizada del pasado. En lo sucesivo, cada grupo que hubiera sufrido algún tipo de represión podía reclamar la consideración de genocidio, demandas que los partidos políticos apoyaban en el Parlamento según sus intereses partidistas.

Bajo la presión de las asociaciones de víctimas se aprobaron tres leyes que, a diferencia de la ley Gayssot, no contenían sanciones jurídicas. La ley del 29 de enero de 2001 calificó de genocidio la masacre de armenios por los turcos (1915). Pretendía reforzar el reconocimiento de un hecho que era también objeto de negación: en 1995 el historiador Bernard Lewis había sido condenado por alegar que la matanza de armenios quizá no podía calificarse de genocidio, tal como lo definían las leyes internacionales. Esta norma, al tiempo que provocó un importante conflicto con Turquía, fue criticada por considerarse que diluía un concepto, el de genocidio, elaborado a propósito de la Shoah. Poco después, los ciudadanos de los departamentos de Ultramar y los inmigrantes y sus descendientes en Francia lograban que se aprobara la ley Taubira (21 de mayo de 2001) que reconocía como crimen contra la humanidad la trata transatlántica y en el Océano Índico y la esclavitud, perpetradas ambas a partir del siglo XV contra las poblaciones africanas, amerindias, malgaches e indias.

Pero las mayores polémicas surgirán con la aprobación por la mayoría conservadora de la UMP de la ley del 23 de febrero de 2005 que reconocía la contribución nacional de los franceses repatriados. Esta norma jurídica era fruto de las presiones de las asociaciones que reivindicaban la memoria de la comunidad *pied-noir* por considerar que había sido humillada al interpretarse su paso histórico por el norte de África únicamente como un período de explotación. Sus pretensiones se vieron colmadas con la promulgación de la mencionada ley que, en su artículo 4, establecía que los programas escolares reconocerían el papel positivo de Francia en la colonización[336]. Esta disposición, que imponía una determinada visión de la historia, originó una gran polémica. Con anterioridad, la Shoah, el genocidio armenio, la trata negrera y la esclavitud habían obtenido su espacio en los manuales, pero no se había impuesto

[336] Romain BERTRAND. *Mémoires d'empire. La controverse autour du «fait colonial»*. París: Éditions du Croquant, 2006.

por ley una determinada interpretación de las mismas, tal y como se hacía ahora. ¿Cómo podía el profesor que explica historia de las colonias transmitir a sus alumnos —descendientes de *pieds-noirs*, harkis, magrebíes, antillanos, subsaharianos, etc.— una determinada interpretación del colonialismo?[337]

La proliferación de leyes memoriales, las intervenciones de los políticos en la apreciación del pasado y los procesos judiciales contra historiadores provocaron la alarma de la profesión que respondió de forma colectiva, el mejor modo de influir sobre la opinión pública y el ejecutivo. Esta respuesta se concretó en la formación del Comité de vigilancia frente a los usos públicos de la Historia (Comité de Vigilance Face aux Usages Publics de l'Histoire, CVUH) el 17 de junio de 2005, a iniciativa de un grupo de historiadores (Gérard Noiriel, presidente; Michèle Riot-Sarcey y Nicolas Offenstadt, vicepresidentes); y en la creación de la asociación Libertad para la Historia (Liberté pour l´Histoire, LPH) el 12 de diciembre de 2005, bajo la presidencia de René Rémond, al que sucede Pierre Nora. Ambas organizaciones tienen un denominador común: la defensa de la independencia de la docencia e investigación históricas[338]. Sin embargo, la respuesta de los historiadores no ha sido unánime.

Frente a quienes consideran que la escritura de la Historia debe quedar en el ámbito exclusivo de los historiadores profesionales, otros consideran que la Historia no es monopolio del historiador, sino que pertenece también a la ciudadanía y a sus representantes[339]. Así, el 20 de diciembre de 2005, unas treinta personalidades, entre las que se contaban Serge Klarsfeld, Claude Lanzmann e Yves Ternon, firmaron una carta abierta —*Ne mélangeons pas tout*— en la cual manifestaban su desacuerdo con la idea de suprimir las leyes memoriales relativas a la Shoah, al genocidio armenio y a la trata negrera y la esclavitud. Consideraban que no coartan la libertad de expresión de los historiadores y que se justifican por proteger la dignidad de las personas[340].

---

[337] Gilles CANDAR. «Une histoire conflictuelle: l'histoire de France entre deux rives» y Benoît FALAIZE y Françoise LANTHEAUME. «Entre pacification et reconnaissance: les manuels scolaires et la concurrence des mémoires» en Pascal BLANCHARD e Isabelle VEYRAT-MASSON [dirs.]. *Les guerres de mémoires*, op. cit., pp. 53-62 y 177-186, respectivamente. V. también Frédéric ABECASSIS et al. [dir.]. *France-Algérie, leçons d'histoire. De l'école en situation colonial à l'enseignement du fait colonial*. Lión: INRP, 2007.

[338] *Liberté pour l'histoire.* [En línea]. Disponible en Internet en http://www.lph-asso.fr .

[339] Un ejemplo de ambos posicionamientos, respectivamente, en: Christophe PROCHASSON. *L'Empire des émotions. Les historiens dans la mêlée*. París: Demopolis, 2008; Benjamin STORA. *La guerre des mémoires: la France face à son passé colonial*, op. cit.

[340] *Imprescriptible. Base documentaire sur le génocide arménien.* [En línea]. Disponible en Internet en http://www.imprescriptible.fr/dossiers/petitions/lois.

Esta disparidad de pareceres preside las relaciones entre el CVUH y la asociación LPH. Esta última exige la anulación de todas las leyes memoriales. Entiende que la Historia no es un dogma ni una moral. No debe ser esclava de la actualidad, ni dictarse bajo la dictadura de la memoria, y no puede quedar en manos de los poderes legislativo y judicial. Debe rendir homenaje a las víctimas y a los vencidos, pero no puede ser interpretada por estos[341]. Las memorias son plurales, fragmentadas y, frecuentemente, pasionales. En cambio, la Historia es crítica y un bien común. El gobierno y el Parlamento deben interesarse por la historia, pero no les incumbe establecer verdades oficiales. No lo permite ni la Constitución ni el imperativo de una investigación científica. Esta función corresponde a los historiadores que explican sin condenar ni exaltar[342].

Por el contrario, el CVUH, consciente de que el debate gira sobre la cuestión colonial y está vinculado al tema de la inmigración, no se opone a la participación de la sociedad y sus representantes en las cuestiones memoriales. Acepta por ello la legitimidad de ciertas leyes al constituir una manifestación del carácter democrático de la sociedad francesa. Pide únicamente la derogación de la ley de 23 de febrero de 2005 por entender que impone una versión parcial de la historia, y centra su atención en poner fin a la instrumentalización de la historia, en referencia a las sucesivas propuestas de Sarkozy desde su llegada al Elíseo[343]. Reivindica para los historiadores la elaboración y transmisión de los conocimientos sobre el pasado a través de un análisis riguroso y crítico de las fuentes que ayude a comprender —sin juzgar— los fenómenos históricos[344].

Ante la presión de los colectivos de historiadores, y con nuevas propuestas a las puertas del Parlamento, se creó una misión parlamentaria presidida por Bernard Accoyer —presidente de la Asamblea Nacional— con la función de analizar la cuestión de las leyes memoriales. En sus conclusiones, hechas públicas el 19 de noviembre de 2008, se recomendó que se mantuvieran las leyes memoriales vigentes —el artículo 4 de la ley del 23 de febrero de 2005 ya había sido anulado—, pero que no se adoptasen nuevas leyes. Esta decisión ha cerrado el paso a

---

[341] Pierre NORA y Françoise CHANDERNAGOR. *Liberté pour l'histoire*. París: CNRS Éditions, 2008.

[342] René REMOND: «L'Histoire et la loi» en *Études,* n° 404/6 [junio de 2006], pp. 763-773; *Quand l'État se mêle de l'histoire*. París: Stock, 2006. Sobre Liberté pour l'histoire : «La connaissance historique est une exigence démocratique» en *Liberté pour l'histoire.* [En línea]. Disponible en Internet en http://www.lph-asso.fr.

[343] Gérard NOIRIEL. «À propos de la "Liberté pour l'histoire"» [En línea]. Disponible en Internet en http://www.cvuh.free.fr. Otra consideración que califica de excesiva la propuesta de Liberté pour l'histoire en Gilles MANCERON. «La loi: régulateur ou acteur des guerres de mémoires» en Pascal BLANCHARD e Isabelle VEYRAT-MASSON [dirs.]. *Les guerres de mémoires*, op. cit., pp. 241-251.

[344] Dimitri NICOLAÏDIS. «Les historiens confrontés aux enjeux de mémoire. À propos du Comité de vigilance face aux usages publics de l'histoire» en *Mouvements,* n° 45/46 [mayo-agosto de 2006], pp. 160-165.

numerosas proposiciones de ley, la primera de ellas la ley Masse, votada por la Asamblea Nacional (octubre de 2006), pero que todavía no había ingresado al Senado y que creaba el delito de *contestación del genocidio armenio* que sería castigado con penas similares a las previstas por la ley Gayssot[345]. A ello se suma el hecho de que la reforma constitucional de 2008 posibilita al Parlamento aprobar simples resoluciones sobre las cuestiones memoriales, en lugar de leyes con carácter vinculante y sancionador[346].

Sin embargo, aunque las leyes memoriales parecen frenadas en suelo francés, se ha abierto un nuevo frente a nivel europeo a partir de la aprobación, el 20 de abril de 2007, de una decisión marco del Consejo de Ministros europeo que, en nombre de la represión del racismo y del antisemitismo, establece en la Unión Europea, para todos los genocidios, crímenes contra la humanidad y crímenes de guerra de carácter racista, un delito de banalización flagrante. De esta forma se va más lejos de lo que había ido la propia legislación francesa, instaurando, junto al delito de negación, otro de *banalización* que el derecho francés desconocía. Estamos ante una nueva dimensión de la cuestión memorial: su expansión al ámbito internacional.

A juicio de LPH, esta normativa europea supone una nueva interferencia en el trabajo de los historiadores. En su *Appel de Blois* (11 de octubre de 2008), un nutrido grupo de prestigiosos historiadores —entre ellos Eric Hobsbawm, Jacques Le Goff, Heinrich August Winkler o Carlo Ginzburg— reafirman su oposición a las leyes memoriales y, en concreto, a esta normativa europea, y recomiendan a sus colegas crear en sus respectivos países asociaciones similares a LPH para organizar de forma colectiva e internacional la defensa de los intereses de la profesión. Aprobada esta disposición europea, la lucha de los historiadores franceses se ha

---

[345] La Asamblea Nacional francesa, retomando la tentativa de 2006, aprobó el 22 de diciembre de 2011 una proposición de ley que penalizaba la negación del genocidio armenio de 1915. Esta propuesta fue ratificada por el Senado el 23 de enero de 2012. La nueva ley establecía un año de cárcel y el pago de 45.000 euros de sanción para quien negase el genocidio armenio. La respuesta turca no se hizo esperar, calificando a su vez de genocidio la actuación francesa en Argelia. Estábamos ante el recrudecimiento de la *guerres de mémoires*. La decisión del Consejo Constitucional francés de declarar esta ley contraria a la libertad de expresión no es el punto final de este un nuevo enfrentamiento dado que el presidente francés Nicolas Sarkozy ha anunciado la elaboración de otro texto que supere las objeciones del constitucional.

[346] *Assemblée Nationale*. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.assemblee-nationale.fr/13/rap-info/i1262.asp. Bernard ACCOYER [Presidente informante]. *Rassembler la Nation autour d'une mémoire partagée. Rapport d'information n° 1262 fait au nom de la mission d'information sur les questions mémorielles*. París: Assemblée Nationale, 2008.

centrado en lograr que Francia fije que sea un tribunal penal internacional, y no el Parlamento, quien defina y condene los crímenes en cuestión[347].

4. Las causas: individualismo, globalización, sociedad e Historiografía

¿Cuáles son las causas del notable desarrollo de las cuestiones memoriales en Francia? Historiadores, sociólogos y antropólogos coinciden en explicarlas por la metamorfosis experimentada por la sociedad francesa en las últimas décadas y sus problemas de cohesión interna —crisis del modelo de integración y pugnas por mantener o mudar la identidad nacional—. A ello se suman dos motivos que podrían parecer contradictorios. En primer lugar, un proceso de individualización de la condición humana que incrementó la subjetividad personal y que arranca de la crisis económica y social surgida en 1975 y arraiga en los años ochenta al asentarse un desempleo estructural. Este sentimiento de crisis se transmitió a elementos sociales, culturales y políticos. Se comenzó a hablar de crisis de la familia, de la historia y, sobre todo, de las ideologías colectivas o transnacionales. Un segundo motivo, más reciente y por donde probablemente se orienten en el futuro gran parte de las cuestiones memoriales, es el actual proceso de globalización. Este ha posibilitado una extraordinaria difusión de las memorias históricas, en gran parte favorecida por la irrupción de Internet que ha tenido una importancia de primer orden. Globalizada, descentralizada y libre de los protocolos clásicos de autorización política o científica de los contenidos, este modo de difusión ha favorecido enormemente la expresión de las memorias disidentes o marginadas que encuentran en la red un inmejorable espacio de expresión. Por otro lado, la globalización ha permitido superar el tradicional marco estatal del análisis histórico, favoreciendo el debate sobre memorias de ámbito internacional[348].

[347] *Le Monde*. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.lemonde.fr/idees/article/2008/10/10/appel-de-blois_1105436_3232.html. Pierre NORA. «L'histoire, la mémoire et la loi en France [1990-2008]», viernes 14 de enero de 2011. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.lph-asso.fr.

[348] Son numerosas las páginas web sobre cuestiones memoriales. Ejemplos: « Histoire et mémoires des deux guerres mondiales » en *Centre Régional de Documentation Pédagogique de Champagne-Ardenne, Ministère de l'Éducation Nationale* [En línea]. Disponible en Internet en http://www.crdp-reims.fr/memoire/enseigner/default.htm]. *Ligue des Droits de l'Homme de Toulon.* [En línea]. Disponible en Internet en http://www.ldh-toulon.net. Louise MERZEAU. «Guerres de mémoires *on line*: un nouvel enjeu stratégique?» en Pascal BLANCHARD e Isabelle VEYRAT-MASSON [dirs.]. *Les guerres de mémoires*, op. cit., pp. 287-298.

La crisis del marxismo y de las ideologías surgidas a su calor —tercermundismo y nacionalismo árabe— llevó a los individuos a refugiarse en su esfera privada, en lo vivido, en su memoria. Ante la ausencia de un gran proyecto político, se produjo un repliegue hacia las comunidades religiosas, culturales y étnicas. Los nexos de unión pasaron a ser la edad, el origen o la cultura. La noción de clase —y, por tanto, el movimiento obrero— dejó paso a otras formas de abordar la historia a través de dramas personales, familiares o comunitarios. La identidad tradicional —Nación o clase— fue sustituida por identidades que recurrían al pasado para fundarse y legitimarse. Surgieron los grupos comunitarios que construyeron su pasado a partir de las reivindicaciones memoriales y que se inscribieron en la historia como víctimas. Ello coincidió con la difusión de un racismo de crisis, especialmente antiárabe, polarizado por el ascenso del *Front National* —que ha difundido la idea de que la identidad francesa está amenazada—, avivado por la crisis de las *banlieues* y legitimado por polémicos discursos sobre la inmigración[349].

En relación con la conciencia de crisis, surgió una nueva mirada sobre el olvido. La idea de que el olvido era perjudicial para el conjunto de la sociedad se convirtió en el discurso social dominante y se volcó en la responsabilidad del Estado francés por Vichy y en el genocidio judío. Su olvido fue considerado una falta moral y política que dificultaba el devenir de la sociedad. Durante los primeros años noventa, se comenzó a hablar de *amnésie, grangrène*...[350]. La víctima del acontecimiento olvidado se consolidó como figura principal y los portadores de su memoria herida instrumentalizaron el pasado para situarse en el presente como acreedores. Se entabló una nueva relación con el sufrimiento individual que se proyectó sobre el pasado, invitando a una nueva lectura de la historia[351]. Eran diagnósticos sobre una sociedad enferma, la francesa, que debía someterse a tratamiento. Para reparar el sufrimiento individual provocado y lograr la reconciliación nacional, las autoridades se vincularon a las «políticas del perdón», y el «deber de memoria» se convirtió en un gesto nacional, específicamente francés, que permitió a los representantes del Estado afirmar una nueva identidad nacional alrededor de los valores de los derechos del hombre[352].

---

349 Régis MEYRAN: «L'Histoire ne sert pas à guérir les mémoires blessées. Entretien avec Benjamin Stora» y «Combattre les usages mémoriels. Entretien avec Gérard Noiriel» ambos en Robert FRANK [ed.]. *Usages publics,* op. cit., pp. 10-13 y 43-46, respectivamente; también: Michel WIEVIORKA. «Histoire et Nation…», op. cit., pp. 31-37, pp. 36-37.

350 Dimitri NICOLAÏDIS [dir.]. *Oublier nos crimes. L'amnésie nationale: une spécificité française?* París: Autrement, 1994.

351 Esther BENBASSA. *La Souffrance comme identité*. París: Fayard, 2007.

352 Sébastien LEDOUX, «Pour une généalogie du "devoir de mémoire"…», op. cit., pp. 4-9, en *Centre Alberto Benveniste.* [En línea]. Disponible en Internet en: http://www.centrealbertobenveniste.org.

El nacimiento y consolidación de estos discursos memoriales debe también mucho al traumatismo de los propios fenómenos históricos originales, especialmente importantes a la hora de explicar la irrupción de las memorias relacionadas con la esclavitud y el pasado colonial francés. La trata negrera y la esclavitud dejaron marcas duraderas en los departamentos y territorios de Ultramar y entre los descendientes de estos territorios y los subsaharianos emigrados a Francia. A ello se sumó una descolonización violenta y compleja que dejó heridas que todavía no han cicatrizado[353]. A este doloroso pasado debemos añadir las consecuencias derivadas de un difícil presente que llevan a replantearse la actual identidad nacional francesa. La población originaria de las Antillas y la procedente de la inmigración magrebí y subsahariana sufre graves problemas sociales —discriminación, precariedad laboral, desempleo, alojamiento, frustración y desprecio por sus culturas— que dificultan su identificación con el resto de sus conciudadanos —se distingue entre *cité républicaine*, poblada por blancos, y *cité indigène*, habitada por subsaharianos o magrebíes— y aumenta su resentimiento hacia Francia. Los medios de integración republicanos para los descendientes de los colonizados emigrados a Francia fallan —escolarización precaria, desaparición del servicio militar obligatorio y crisis de partidos políticos y sindicatos—, mientras que se consolidan elementos culturales propios como la cultura afroamericana y la música rap que favorece un repliegue hacia el «comunitarismo». Esta marginación de los emigrantes en la metrópoli es comparada por algunas asociaciones memoriales con la situación que vivían sus antepasados. Calificada como «fractura colonial», ella se vería acrecentada por la actitud de las autoridades francesas reticentes a reconocer en su totalidad las violencias coloniales del pasado y sería una de las causas del agravamiento de las actuales tensiones sociales[354].

Efectivamente, el pasado se lee a la luz del presente. Así, se relacionan las controversias provocadas por la ley del 23 de febrero 2005 con los graves tumultos en las *banlieues* de octubre y noviembre de ese mismo año, o se vincula la acentuación de los conflictos memoriales con el fortalecimiento de la política de control migratorio del Ejecutivo francés

[353] Nicolas BANCEL y Pascal BLANCHARD. «La colonisation: du débat sur la guerre d'Algérie au discours de Dakar» en Pascal BLANCHARD e Isabelle VEYRAT-MASSON [dirs.]. *Les guerres de mémoires*, op. cit., pp. 136-154.

[354] Pascal BLANCHARD, Nicolas BANCEL y Sandrine LEMAIRE [dirs.]. *La Fracture coloniale. La société française au prisme de l'heritage colonial*. París: La Découverte, 2005, pp. 12-20. «Nous sommes les indigènes de la République!» en *Indigènes de la République*. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.indigenes-republique.org. Notables reacciones provocó el discurso pronunciado por el presidente de la República Francesa, Nicolas Sarkozy, el 26 de julio de 2007 en la Universidad de Dakar [Senegal] en el que, aunque criticó la trata negrera y la esclavitud, salvó la «misión civilizadora» de Francia, incidiendo en que no puede haber una responsabilidad de las generaciones actuales en la parte criminal del pasado colonial, al tiempo que afirmó que parte de la culpa de la situación actual de África recaía sobre los propios africanos.

con medidas tales como la ley de inmigración aprobada por la Asamblea Nacional (septiembre de 2007) que establecía la realización de un test de ADN a los inmigrantes africanos para demostrar la filiación genética de cara al reagrupamiento familiar[355]. La polémica también ha acompañado a la creación de la Ciudad Nacional de la Historia y la Inmigración (Cité nationale de l´histoire de l´immigration, 2007), instalada en el antiguo Palais de la Porte Dorée, creado para la Exposición Colonial de 1931. Una parte de los historiadores promotores de este proyecto han dimitido por considerar que el nuevo centro no garantiza la independencia de investigación al estar vinculado a un ministerio, el Ministerio de la Inmigración, de Integración, de la Identidad Nacional y del Desarrollo Solidario (Ministère de l´Immigration, d´Intégration, de l´Identité nationale et du Développement solidaire, 2007), que asocia identidad a inmigración y entiende a esta última como un problema y una amenaza para la identidad nacional[356]. Se trataría de un paso más en el intento del presidente Sarkozy de imponer una determinada identidad nacional de carácter conservador que tantas críticas ha recibido y que se condensa en la propuesta de creación de la Casa de la Historia de Francia (Maison de l'Histoire de France), anunciada el 13 de enero de 2009. Este nuevo centro se ubicará en la sede de los Archivos Nacionales en París y tendrá como objetivo reforzar la identidad cultural de Francia y coordinar los museos históricos franceses.

Sin embargo, esta propuesta cuenta con el rechazo de los historiadores por considerar que es un nuevo intento de poner la enseñanza de la Historia al servicio del Estado. Pretende recapitular la historia de Francia cuando el presente modelo nacional se está transformando. ¿Qué interpretaciones de la historia debe recoger y cuáles marginar? A ello se suma que sea un proyecto, en cierta forma, inútil —existen otros museos que pueden cumplir adecuadamente las funciones adjudicadas a este nuevo centro— y costoso —se estima un costo aproximado de ochenta millones de euros—[357].

[355] Régis MEYRAN. «La "question noire" illustrée par l'histoire longue du colonialisme français. Entretien avec Jean-Pierre Dozon» en Robert FRANK [ed.]. *Usages publics,* op. cit., pp. 22-26; Jean-Luc BONNIOL. «Comment transmettre...», op. cit., pp. 181-185; Benjamin STORA y Daniel HEMERY [dir.]. *Histoires coloniales. Héritages et transmissions*. París: Bibliothèque Publique d'Information, 2007; Françoise VERGES. «Esclavage colonial...», op. cit.; y Ahmed BOUBEKER. «L'immigration: enjeux d'histoire et de mémoire à l'aube du XXI[e] siècle», ambos en Pascal BLANCHARD e Isabelle VEYRAT-MASSON [dirs.]. *Les guerres de mémoires*, op. cit., pp. 155-164 y 165-174, respectivamente.

[356] Paul SCHOR. «L'instrumentalisation des historiens est inacceptable» en *Le Monde*, 4 de octubre de 2007. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.lemonde.fr/web/article/0,1-0@2-3224,36-964215,0.html. También en *Histoire de l'Inmigration*. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.histoire-immigration.fr

[357] Jean-Pierre AZEMA. «Guy Môquet, Sarkozy et le roman national», *L'Histoire,* n° 323, septiembre de 2007, pp. 6-11; Henry ROUSSO. «Un marketing mémoriel» en *Libération*, 15 de febrero de 2008. [En línea]. Disponible

No obstante, pese a las continuas controversias generadas, la política del gobierno francés continúa en esta dirección. En 2010 se ha celebrado el cuadragésimo aniversario de la Universidad Paris Ouest-Nanterre-La Défense (1970-2010), denominación oficial que pretende difuminar el nombre poco glamuroso de Nanterre añadiendo el del modélico barrio de negocios de La Défense. Queda así fuera el 68, con la excusa de que Nanterre era entonces una dependencia de la Sorbona (1964-1970). Se quiere olvidar una memoria, la de mayo del 68, que marginó desde sus inicios su faceta obrera en beneficio de la estudiantil y que la derecha francesa ha condenado por considerar que está en el origen de algunos de los principales males que padece Francia en la actualidad: falta de autoridad, desacreditación del mérito y fomento de una diversidad que socava la identidad nacional[358].

Por último, el auge de las cuestiones memoriales se ha beneficiado del propio desarrollo de la Historiografía francesa a partir de los años noventa. Al progreso de la Histoire du Temps Présent, se sumó la apertura de archivos, el incremento del interés por las consecuencias de la colonización, la ampliación hacia el presente de los programas del *baccalauréat* —prueba de acceso a la enseñanza superior— y el aumento de líneas de investigación en las que comenzaron a participar jóvenes investigadores nacidos después de la descolonización —en parte descendientes de inmigrantes— que actúan estimulados por preocupaciones sociales tales como los derechos del hombre y el antirracismo. Todos estos factores han permitido un notable desarrollo historiográfico del que es testimonio parcial la bibliografía de este texto y que es fundamental para conducir a buen puerto el actual debate sobre las cuestiones memoriales[359].

---

en Internet en : http://www.liberation.fr/evenement/010174189-un-marketing-memoriel; Catherine COQUERY-VIDROVITCH, Gilles MANCERON y Benjamin STORA. «La mémoire partisane du président» en *Libération*, 13 de agosto de 2007. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.liberation.fr/tribune/0101108846-la-memoire-partisane-du-president. También: Isabelle BACKOUCHE. «La Maison de l'histoire de France: essai de socio-histoire d'un projet» en *Comité de Vigilance face aux Usages Publics de l'Histoire*. [En línea]. Disponible en Internet en http://cvuh.free.fr/spip.php?article255#nb7nb7.

[358] Philippe ARTIERES y Michelle ZANCARINI-FOURNEL. «De Mai, souviens-toi de ce qu'il te plaît: mémoire des années 68» en Pascal BLANCHARD e Isabelle VEYRAT-MASSON [dirs.]. *Les guerres de mémoires*, op. cit., pp. 128-13.

[359] Claude LIAUZU. «Entre mémoires et histoire: controverses sur les enjeux du passé colonial» en Robert FRANK [ed.]. *Usages publics,* op. cit., pp. 27-32.

5. Conclusiones

Las cuestiones memoriales han constituido, desde los mismos orígenes de la República, una de las dimensiones fundamentales de la vida pública francesa. Sin embargo, en las dos últimas décadas, asistimos a su avance arrollador, favorecido por la caída de las grandes ideologías y el avance del individualismo, la globalización, el desarrollo historiográfico y las transformaciones en la sociedad francesa. En un momento en el que se carece de un proyecto político común suficientemente atractivo para el conjunto de la población, el aumento de la inmigración ha incrementado las diferencias étnicas y culturales, situando en el centro del debate cuál debe de ser el modelo de integración y qué identidad nacional representa a Francia.

Esta oleada memorial se caracteriza por la primacía de la figura de la víctima que exige reparaciones, la interpretación del pasado conforme a categorías morales del presente, el protagonismo de colectivos que no se reconocen en la Historia nacional y reivindican un lugar en el espacio público para su propio pasado, el enfrentamiento entre las diferentes memorias y la pérdida por parte del historiador de una posición de privilegio ante unas cuestiones que Internet sitúa al alcance de todos y mantiene en continua actualización. Cada uno puede exponer su mirada sobre el pasado e intervenir en la construcción del saber. La memoria histórica se enriquece y, en cierta medida, se democratiza, al tiempo que se pone fin a muchos silencios.

No obstante, esta nueva situación también comporta riesgos. La memoria histórica corre el peligro de fragmentarse y el pasado de desvirtuarse por la instrumentalización de la memoria que, con fines partidistas, realizan tanto los grupos memoriales como las fuerzas políticas y el Estado.

El proceso es conocido. El pasado, por traumático, queda inicialmente en el olvido, sin que el Estado y el mundo universitario le presten atención. Su explicitación mostraría las contradicciones entre los principios de un Estado de derecho y las violencias ejercidas por Francia en el pasado. Posteriormente, si se dan las circunstancias, emerge su memoria y, de la mano de un colectivo reivindicativo, se exige su inserción en la Historia nacional. Ello obliga a los poderes públicos a posicionarse, bien rechazando esa posibilidad, o bien, concernidos por un deber de memoria, permitiendo su entrada. Llega entonces el momento de los discursos, las conmemoraciones, los memoriales y el desarrollo de la investigación con el objetivo final de normalizar la situación y llegar a un consenso que reconozca los sufrimientos e integre en el seno de la Historia nacional a esta memoria hasta entonces marginada. Ello no siempre es fácil, principalmente allí donde la existencia de heridas abiertas impide llegar a este consenso.

Surge así el conflicto memorial que puede coexistir dentro de un mismo episodio o estallar entre episodios diferentes (pretensión de las diferentes memorias a equipararse a la Shoah).
En estas confrontaciones juega un papel esencial el Estado francés que establece sus propias políticas memoriales y reorienta las diferentes memorias atendiendo a sus propios intereses con el fin de imponer una determinada interpretación de la historia. En su propósito, el gobierno no ha dudado en acudir a las leyes para fijar su verdad histórica, legislación que permitió llevar a los historiadores ante los tribunales. Esta judicialización de la Historia ha exacerbado las relaciones entre la política y los historiadores que han visto limitada su labor de investigación y difusión. Estos han reaccionado colectivamente exigiendo el fin de la presión estatal y la protección de los poderes públicos frente a las acometidas de los grupos memoriales. Sin embargo, pese al relativo éxito de su respuesta, los historiadores franceses se ven obligados a replantearse su labor a causa de la fuerza y omnipresencia de los debates memoriales que han superado las fronteras estatales para abarcar ya el ámbito internacional.
Aunque miran con desconfianza a la memoria, los historiadores franceses no prescinden de ella. Es una fuente histórica, actúa como motor de la enseñanza en un momento en el que el saber histórico experimentaba un retraimiento en la enseñanza secundaria y proporciona visibilidad a la obra del historiador que se beneficia de la demanda social de conocimiento histórico originada. El historiador francés, sensible a las preocupaciones y debates que afectan a su sociedad, contribuye y participa en las cuestiones memoriales a través de sus obras e intervenciones en prensa, radio, televisión e Internet. Esta actuación es novedosa y nada fácil, pero, en un mundo en el que la escritura ha sido destronada por otros medios de difusión y en el que el pasado pertenece, en gran medida, a otros actores diferentes, el historiador debe asumir su papel, y con independencia y el apoyo de las memorias, plantear una revisión crítica de la Historia en busca de una comprensión más global.

De memorias, olvidos y contramemorias: la disputa por la Historia en el México de 2010

Carlos Antonio Aguirre Rojas
Universidad Nacional Autónoma de México

1. Sobre la construcción de los mitos fundadores de la memoria histórica

> «La memoria colectiva, al igual que la memoria individual, no conserva el pasado de modo preciso; ella lo recobra o lo reconstruye sin cesar a partir del presente».
>
> Marc BLOCH. «Memoria colectiva, tradición y costumbre» en *Revue de Synthèse*, 1925

Al final de su texto sobre *Los sentimientos de la Nación*, y solo tres años después de que el movimiento de independencia en México había comenzado, José María Morelos proponía, en un curioso punto final del documento mencionado, que la fecha del 16 de septiembre fuese festejada cada año, al considerársele el momento de inicio de la gran lucha por la Independencia de México[360]. Así, cuando aún *no* era posible prever el desenlace final de esta lucha, ni por lo tanto el grupo vencedor que finalmente impondría su versión de estos mismos hechos históricos iniciados en septiembre de 1810, ya había comenzado el proceso de formación de un de los *mitos fundadores* de la memoria histórica de la nación mexicana, mito

[360] Véase el texto de José María MORELOS Y PAVÓN. «Los sentimientos de la Nación» incluido en la *Enciclopedia de México*. México: coedición Secretaría de Educación Pública-Compañía Editora de Enciclopedias de México, 1987, tomo VII, p. 4196. El texto dice literalmente: «23°. Que igualmente se solemnice el día 16 de septiembre, todos los años, como el día aniversario en que se levantó la voz de la independencia, y nuestra santa libertad comenzó, pues en ese día fue en que se abrieron los labios de la nación, para reclamar sus derechos y empuñó la espada para ser oída, recordando siempre el mérito del grande héroe el señor don Miguel Hidalgo y su compañero don Ignacio Allende».

que al correr de los lustros y las décadas habría de irse afirmando y estableciendo como el *primer estrato* definitorio de las principales *señas de identidad* de la supuestamente moderna nación mexicana.

De este modo, estableciendo una primera fecha a conmemorar, cuya vigencia dura hasta el día de hoy, ese movimiento de independencia comenzaba a afirmarse, desde el momento mismo de su propio despliegue inmediato, como el primero y más general de los *mitos constitutivos de la identidad nacional* de los habitantes de este país, que habiendo nacido justamente como fruto de dicha independencia, comenzaría pocos años después a llamarse México, o República Mexicana, o Estados Unidos Mexicanos.

Con lo cual, México solo repetía un proceso que la mayoría de las naciones modernas han recorrido, y en el cual el mito de su identidad nacional se ha afirmado siempre a partir de una gran guerra, sea civil o sea de independencia, como en el caso de Francia y de la Revolución francesa, de Inglaterra y la Revolución inglesa, o de Estados Unidos y de su revolución de independencia, entre otras[361].

Porque es claro que las naciones del mundo son *construcciones históricas* absolutamente recientes, que solo corresponden a la época de la historia del capitalismo de los últimos cinco siglos[362]. Y también es claro que para afirmarse y legitimarse en general, esas entidades nacionales se han valido siempre y se valen aún hoy de la manipulación y reconstrucción de los hechos históricos, fabricando esos mitos fundadores de las naciones a través de versiones específicas de dichas guerras, batallas y procesos históricos, que en general tienden a exaltar a esas guerras o batallas como «gestas gloriosas» que fundan una nacionalidad, o un país, o una identidad en la «fragua del heroísmo y de las virtudes» de los habitantes de un cierto territorio, y en la oposición y defensa, siempre finalmente victoriosa, frente a los «enemigos

[361] Véase sobre este punto las agudas observaciones de Giovanni LEVI, quien refiere estos casos comparándolos con la situación de Italia, donde ese «mito fundador» de la nación italiana *no existe*. Véase «Entrevista con el historiador italiano Giovanni Levi. La discusión histórica tiene consecuencias políticas» en *Universidad de Costa Rica. Facultad de Ciencias Sociales*. [En línea]. Disponible en Internet en http://ns.fcs.ucr.ac.cr/~historia/articulos/e-levi.htm.

[362] Véase sobre este punto Benedict ANDERSON. *Comunidades imaginadas.* México: Ed. Fondo de Cultura Económica, 2007; Ranajit GUHA. *Dominance without Hegemony. History and Power in Colonial India.* Cambridge: Ed. Harvard University Press, 1997; Partha CHATTERJEE. *La nación en tiempo heterogéneo.* Buenos Aires: Ed. Siglo XXI Argentina, 2008. Véase, asimismo, Eric HOBSBAWM. *Naciones y nacionalismo desde 1780.* Barcelona: Ed. Crítica, 1997. Aquí, Hobsbawm parece pretender incluso que dichas naciones serían un fenómeno solamente de los últimos dos siglos vividos, o por lo menos en lo que corresponde a su carácter más orgánico. Por nuestra parte creemos más bien que la nación es una creación del moderno sistema capitalista, cuya era data, como afirmó Marx, «del siglo XVI».

externos o internos», gestas que se enriquecen, renuevan y prolongan a lo largo de décadas y siglos para consolidar, afirmar, liberar, defender, modernizar o proyectar hacia el mundo a esa misma nación o país en cuestión.

Así, una de las varias dimensiones importantes de esta construcción histórica de las naciones, es la de la fabricación de una *memoria histórica* de sus orígenes, de su evolución o trayectoria, de sus fiestas y conmemoraciones, pero también de sus símbolos de identidad, de sus lugares de culto cotidiano[363], de sus rituales principales y también de su particular panteón de «héroes» y de «villanos». Una memoria histórica que si bien se establece, en sus estructuras fundamentales, conforme dicha nación se afirma y se consolida históricamente, está también sujeta, *permanentemente*, a un proceso de actualización y de redefinición profunda, que la rehace y la reinterpreta todo el tiempo en función de las circunstancias y de las necesidades de cada *presente histórico*. Porque si las clases y los grupos que dominan en cada nueva coyuntura histórica lo hacen, entre otros medios, a través del esfuerzo de crear en cada caso un cierto consenso ideológico que justifique y legitime su dominación, es obvio que uno de los varios mecanismos importantes de la creación de dicho consenso es esa manipulación y reactualización de la memoria histórica dominante. Memoria histórica que por lo tanto y según los reacomodos y cambios de dichas clases y grupos dominantes, verá enfatizados o marginados tales o cuales de sus elementos centrales, a la vez que se reinterpretan sus versiones anteriores, y se agregan a su estructura general, lenta pero continuadamente, nuevos elementos, matices, señales o dimensiones nacidas de cada uno de esos presentes históricos específicos[364].

---

[363] Sobre estos llamados «lugares de la memoria», véase la voluminosa obra coordinada por Pierre NORA. *Les lieux de mémoire*. París: Ed. Gallimard, 1984-1992, 7 vols.; también el *dossier* principal del n° 307 de *Le magazine littéraire*, París, 1993. Para una crítica de la exageración «conmemorativa» a que dio lugar esta obra, véase Carlos Antonio AGUIRRE ROJAS. «La historia modernista francesa entre 1985 y 1995. Apunte introductorio» en *Diez años de Historiografía modernista.* Barcelona: Ed. Universidad Autónoma de Barcelona, 1997. Una aproximación diferente a algunos de estos temas conectados con dichos lugares de la memoria, pero también, más en general, a los complejos vínculos entre memoria e historia, puede verse en el libro de Raphael SAMUEL. *Teatros de la memoria.* Valencia: Ed. Universidad de Valencia, 2009.

[364] Sobre esta *maleabilidad* de la memoria colectiva y sobre su constante *reactualización* en cada nuevo «presente» histórico, véase el clásico libro de Maurice HALBWACHS. *Les cadres sociaux de la mémoire.* París: Ed. Albin Michel, 1994, en especial el capítulo VI. Véase también el agudo comentario crítico de Marc BLOCH a esta obra de Halbwachs: «Memoria colectiva, tradición y costumbre. A propósito de un libro reciente» en *Historia e historiadores*. Madrid: Ed. Akal, 1999. Véase también el artículo de Marcia MANSOR D'ALESSIO. «Memoria: leituras de M. Halbwachs e P. Nora» en la *Revista Brasileira de História*, volumen XVIII, n° 25/26, São Paulo, 1993.

Además, y para hacer más complejo este cuadro, es sabido que frente a esa «memoria histórica» nacional, normalmente genérica y dominante a nivel social a pesar de sus cambios, manipulaciones y reconstrucciones sucesivas, existen también *otras memorias alternativas*, otras *contramemorias*, dominadas y no hegemónicas, pero igualmente presentes y actuantes dentro de la cultura y el imaginario colectivo de las sociedades. Memorias de alcance más local, de una existencia más accidentada, o de una presencia social más marginal, aunque a veces igualmente tenaz, que expresan y rescatan las tradiciones y los recuerdos de las clases subalternas (conformando por ejemplo una *memoria obrera* de las luchas, triunfos y derrotas de la clase obrera de un país, o una *memoria campesina*, o también una *memoria popular*), que si bien no cumplen el rol hegemónico de memoria «oficial» o «nacional», o supuestamente «cohesionante» de todo un país, sí mantienen en cambio vivas y actuantes las tradiciones, los recuerdos, las experiencias y las lecciones atesoradas que conforman la identidad de clase y la identidad social de esos grupos populares, o campesinos, u obreros, o marginales de una «nación» cualquiera, la que *solo* a nivel del discurso es supuestamente unitaria y homogénea.

Por otra parte, y más allá de este conflicto, a veces latente y a veces manifiesto, entre la memoria histórica dominante y esas memorias dominadas y alternativas, está el hecho de que dicha memoria no es más que *una* de las tantas dimensiones de la cultura en la que se enmarca, y más en general del proceso de la Historia global del país, o nación, o espacio social en el que se despliega. Lo que entonces implica que, para comprender adecuadamente la estructura general de una cierta memoria histórica nacional, junto a sus sucesivas readaptaciones y transformaciones acordes a cada presente específico, hace falta también resituar a esas memorias —la hegemónica, y las diversas contramemorias alternativas[365]—, dentro de dicha Historia general, que es el contexto que explica tanto su permanencia y vigencia de larga duración, como también sus cambios y modificaciones sucesivas en cada nueva coyuntura histórica vivida.

Y es solo esta reubicación y confrontación de la memoria histórica respecto de la Historia general que es su contexto real, la que nos permite distinguir los elementos reales de los elementos míticos de dicha memoria. Porque si esa memoria histórica se construye transformando en *símbolos* ciertas fechas, personajes, lugares, acontecimientos, y hechos y fenómenos históricos, entonces es claro que dicha conversión simbólica solo es posible en la

---

[365]Sobre esta difícil relación entre memoria hegemónica y las posibles «memorias alternativas» o «contramemorias», véase el artículo de Carlo GINZBURG, «La prueba, la memoria y el olvido» en la revista *Contrahistorias,* n° 14, México, 2010.

medida en que se magnifican y sobredimensionan, deformándose, esos mismos datos históricos recién mencionados.

E igualmente sucede con los elementos nuevos que cada presente agrega a esas memorias, lo mismo que a las configuraciones siempre diferentes que ellas adoptan, elementos y configuraciones que al nacer en el suelo de cada coyuntura o circunstancia histórica nueva, se explican también cuando reconstruimos las vicisitudes y los itinerarios que, a lo largo del tiempo, han recorrido y cumplido esas mismas memorias y contramemorias que cada nación forja como otra de las tantas expresiones de su singular historia cultural[366].

Concibiendo entonces a estas memorias, hegemónicas y alternativas, como dimensiones específicas de las culturas nacionales de las sociedades modernas y contemporáneas, y por lo tanto, como toda realidad cultural, como un espacio de disputa y de combate ideológico entre los grupos, los sectores y las clases sociales diversas, tratemos de aproximarnos con más detalle al caso de las formas diversas y los modos de desarrollo de esa memoria histórica dentro de la historia de México, memoria que, desde hace algunos años se ha vuelto, una vez más, el terreno de una clara *batalla cultural* en torno a la explicación e interpretación de nuestros diferentes pasados históricos y, en consecuencia, en torno a los principales elementos de nuestra pretendida «identidad nacional».

2. Las estructuras principales de la memoria mexicana hegemónica

> «[La] memoria colectiva [...] no conserva el pasado, sino que lo reconstruye con la ayuda de restos materiales, de ritos, de textos, de las tradiciones que ese pasado ha dejado, pero también con el apoyo de los hechos psicológicos y sociales recientes, es decir con el presente».
>
> Maurice HALBWACHS. *Les cadres sociaux de la mémoire.*

Cuando observamos la historia reciente de México desde una perspectiva que intente darle densidad histórica a nuestra mirada y a nuestro análisis de esta historia, es decir desde una

---

[366] Sobre este punto, véase el muy desigual número de la revista *Ayer*, titulado *Memoria e Historia* [*Ayer,* n° 32, Madrid, 1998]. Véase también el texto de Peter BURKE. «La Historia como memoria colectiva» incluido en el libro *Formas de historia cultural.* Madrid: Ed. Alianza Editorial, 2000.

perspectiva histórica de *larga duración*[367], y si nos concentramos en esta dimensión ya referida de lo que es hoy la *estructura general* de la singular *memoria nacional* de nuestro país, podremos darnos cuenta de que esta memoria se ha conformado, en esas estructuras básicas y fundantes de su arquitectura general, superponiendo *dos* planos centrales que se acoplan y refuerzan mutuamente, y en torno de los cuales giran el resto de los elementos y partes constitutivas de esta misma memoria dominante.

Dos planos centrales superpuestos que son, en primer lugar *el mito de nuestra independencia nacional* frente al imperio español, independencia que en esta versión *funda* la nación mexicana y que, emancipándose de esa dominación española de casi tres siglos, daría origen a la historia moderna y contemporánea de México, y en segundo lugar el *mito de la Revolución mexicana* de principios del siglo XX, revolución que al mismo tiempo que refrenda y reactualiza nuestra independencia y soberanía como nación, frente a las presiones y a las influencias de las potencias y de los capitales extranjeros, permite a México dar el gran paso hacia su «modernización» y hacia su transformación en un país que, de pleno derecho y supuestamente en igualdad de condiciones, se integra orgánicamente dentro del más contemporáneo concierto de las «naciones civilizadas».

Se trata de dos mitos centrales constitutivos de la identidad nacional que las clases hegemónicas han impuesto como dominante en nuestro país, a lo largo del siglo XX y hasta estos comienzos del siglo XXI cronológico, a los que se agregan con mayor o menor rango, y de manera a veces más armónica y sencilla y a veces más conflictiva y difícil, la gesta de las guerras y las leyes de la Reforma juarista, o la obra de algunos presidentes mexicanos del siglo XX como Lázaro Cárdenas, pero también ciertos sucesos fundamentales como el del movimiento estudiantil popular de 1968. Con lo cual, y gravitando en torno de estos dos procesos centrales de la Independencia mexicana y de la Revolución mexicana, es que van a constituirse esas fechas, lugares, tradiciones, ritos, textos y conjunto de héroes y villanos que pueblan de distintas maneras nuestra actual memoria mexicana.

Pero, como lo han señalado varios de los analistas de la memoria colectiva que antes hemos referido, esta memoria se define tanto por lo que afirma, consagra y propone conmemorar, como también por lo que niega, omite, margina o condena explícitamente. Y del mismo modo en que no existe el día sin la noche, tampoco hay memoria sin olvido, lo que nos permite comenzar a reubicar y a recontextualizar desde una perspectiva más amplia, y al mismo

---

[367] Sobre esta perspectiva de la larga duración histórica, véase el clásico ensayo de Fernand BRAUDEL. «La historia y las ciencias sociales. La larga duración» en el libro *Escritos sobre Historia*. México: Ed. Fondo de Cultura Económica, 1991. También Carlos Antonio AGUIRRE ROJAS. *Fernand Braudel y las ciencias humana.*, Barcelona: Ed. Montesinos, 1996; *Ensayos braudelianos*. Rosario: Ed. Manuel Suárez Editor, 2000.

tiempo *crítica*, a estas estructuras generales y fundantes de la actual memoria nacional mexicana.

Así, resulta curioso comprobar que en el mito fundador de nuestra independencia, el claro enemigo señalado, como elemento a negar y a condenar, era el elemento del dominio colonial español, ejercido durante tres siglos, y que será justamente roto y superado por nuestro movimiento de independencia. Pero, si la independencia negaba ese dominio español, ¿lo hacía para afirmar qué cosa? ¿Para reivindicar frente a esa dominación ibérica, de la que entonces hemos logrado emanciparnos, a qué grupo social, a qué elemento étnico, a qué clase o conjunto de individuos?

Entonces, si recordamos que la dominación española se constituyó avasallando y sometiendo a las poblaciones indígenas prehispánicas, tal vez podríamos pensar que al negar lo español, y al independizarnos, lo haríamos para reivindicar y restituir en su verdadero lugar a esa *matriz indígena*, mayoritaria socialmente y más antigua, dentro del conjunto de la población de lo que entonces comenzaba a ser el México independiente. Pero, como han venido a recordárnoslo los dignos rebeldes neozapatistas chiapanecos desde 1994, este mito de la independencia *no* se construyó para reivindicar a los pueblos indígenas originarios de nuestro territorio[368], y ni siquiera tampoco a las poblaciones mestizas nacidas del múltiple y complejo mestizaje cultural de nuestras tres raíces —la indígena, la negra y la europea—, sino simplemente para negar a ese dominio español, y para reivindicar frente a él, de un modo genérico y bastante impreciso, a los «mexicanos», es decir a los habitantes de nuestro país nacidos sobre el territorio nacional[369].

---

[368] De este modo, creemos que si bien ciertos elementos derivados de esa matriz indígena han sido efectivamente recuperados e integrados dentro de dicha memoria hegemónica, lo han sido solo en una condición claramente *marginal* o muy *puntual*, como por ejemplo ciertos elementos de ese origen indígena dentro del escudo de nuestra bandera nacional, o también en el recuerdo muy acotado y sin más consecuencias de la figura del mártir Cuauhtémoc —significativamente concebido en esta condición de mártir, más que de héroe rebelde contra la conquista española, por ejemplo—, elementos que tienen claramente un rol totalmente secundario y marginal dentro de dicha estructura general de esa memoria dominante. De manera que la creación de dichos mitos de la memoria y de la identidad nacional del México «moderno» *sí* parece hacer, casi totalmente, tabla rasa con los elementos de esa memoria indígena referida. Lo que, obviamente, no es un obstáculo para que dichos elementos tengan un papel mucho más esencial e importante dentro de las diversas memorias *alternativas* de las diferentes clases populares subalternas. Para una explicación diferente a la nuestra de este punto, véase los trabajos de Enrique FLORESCANO. *Etnia, Estado y Nación*. México: Ed. Taurus, 2001; *La bandera mexicana*. México: Ed. Fondo de Cultura Económica, 2001; *Memoria mexicana*. México: Ed. Fondo de Cultura Económica, 1999.

[369] Sobre este complejo mestizaje cultural de la Nueva España y sobre sus múltiples consecuencias, véase Bolívar ECHEVERRÍA. *La modernidad de lo barroco*. México: Ed. Era, 1998. También Tzvetan TODOROV. *La conquista*

Y si recordamos que esa revolución de independencia ha sido finalmente capitalizada por los sectores criollos de la antigua Nueva España, marginando las demandas de los sectores populares y rearticulando a la antigua dependencia respecto a España para sustituirla por una nueva dependencia más plural respecto de varias economías europeas[370], podremos entender por qué en dicho proceso de independencia y en el mito conmemorativo en el que se plasma más adelante, *no* aparece esta reivindicación ni del elemento indígena, ni del elemento mestizo popular.

Del mismo modo en que tampoco aparece como algo central el tema de la profunda y estructural *dependencia económica, social, política y cultural* de nuestro país, más allá de la formal y superficial independencia jurídica y oficial. Porque si bien es cierto que después de 1821, México logra su independencia *jurídica formal* frente a España, constituyendo un Estado nacional que es oficialmente soberano e independiente, en los hechos y durante los últimos dos siglos transcurridos, es claro que por debajo de esa apariencia jurídica oficial, ha continuado y continúa hasta hoy la profunda y estructural dependencia económica, social, política y cultural de la nación mexicana frente a los sucesivos y cambiantes centros hegemónicos de la economía y de la geopolítica mundiales.

Por eso, si el mito de la memoria nacional pone solamente un énfasis genérico en la independencia de los «mexicanos» frente al dominio español, es justamente porque hasta el día de hoy dicha memoria hegemónica se niega a reconocer el esencial legado de nuestros pueblos indígenas, el profundo proceso de mestizaje cultural de nuestras poblaciones, y

de América: el problema del otro. México: Ed. Siglo XXI, 1989. Esta ambigüedad que se negaba a reivindicar específicamente el elemento indígena y que incluía genéricamente en «los mexicanos» a todos los habitantes nacidos en nuestro propio territorio, es muy clara ya en el Plan de Iguala, propuesto por Agustín de Iturbide en febrero de 1921 [Véase el texto de este Plan de Iguala, en la *Enciclopedia de México*, tomo VII, pp. 4200 y 4201, antes citado]. Y es claro que el proceso de construcción del mito de la independencia mexicana habrá de retomar y continuar esta misma ambigüedad hasta el día de hoy.

[370] Por lo demás, este desenlace de la independencia de México es parte de una tendencia más amplia que se repite igualmente en toda América Latina, en donde igualmente son marginadas las clases populares, y en donde dichas independencias resultan solo en una reestructuración de los grupos internos de las mismas elites dominantes dentro de la etapa colonial, junto a una simple reorientación y desplazamiento de nuestra dependencia respecto de los centros económicos entonces hegemónicos. Sobre este punto, véase Immanuel WALLERSTEIN. *El moderno sistema mundial: la segunda era de gran expansión de la economía-mundo capitalista*. México: Ed. Siglo XXI, tomo III, 1998.

también nuestra permanente y aún vigente condición de dependencia económica, social, política y cultural de carácter general y estructural[371].

Y lo mismo sucede con el segundo plano central o eje de gravedad de esta memoria mexicana dominante. Afirmando una vez más que la Revolución mexicana se hizo en parte en contra del «entreguismo» y de la subordinación de Porfirio Díaz respecto de las potencias extranjeras y respecto de los capitales foráneos —con lo cual se entronca como una prolongación y reactualización casi natural de los supuestos logros de nuestra Independencia—, la memoria dominante insiste sobre todo en el hecho de que, gracias esa Revolución mexicana, se ha comenzado a edificar el «México moderno», acorde a los tiempos y a las circunstancias más contemporáneas, a la vez que el México completamente «civilizado», que deja atrás las tradiciones premodernas y arcaicas para enfilarse por la ruta del progreso y el avance dictados por esa misma «modernización».

Sin embargo, una vez más, este mito de la Revolución mexicana incorporado como segundo eje de la memoria hegemónica y de la identidad nacional dominante e impuesta, olvida insistir en el hecho de que dicho México «moderno» solo se construyó sobre la *derrota general* de los grupos campesinos más radicales que participaron en esa Revolución mexicana, de las huestes villistas y zapatistas, y por lo tanto sobre la marginación, aplastamiento y cancelación del proyecto de nación que hubiesen podido encarnar esas mismas clases campesinas radicales[372].

Así, reduciendo a este proyecto alternativo al de simple «componente agrario» de esa Revolución mexicana, el mito de nuestra memoria dominante ignora que una de las causas *centrales* de dicha revolución fue la demanda campesina por la propiedad de la tierra, en la lógica de que «la tierra debe ser de quien la trabaja» y en el espíritu de hacer justicia real a la que entonces era todavía la clase popular o subalterna abrumadoramente mayoritaria de nuestro país, la clase de los campesinos pobres y explotados.

---

[371] Por lo demás, esta situación no es exclusivamente mexicana ni latinoamericana, sino más bien mundial, pues ella se repite todavía incluso en el siglo XX, haciendo que los países que se independizan formalmente de sus antiguas metrópolis continúen, no obstante, dependiendo de dichas metrópolis en los ámbitos económico, social, político y cultural. Sobre este punto, véase, por ejemplo, Aimé CÉSAIRE. *Discurso sobre el colonialismo.* Madrid: Ed. Akal, 2006; o Frantz FANON. *Los condenados de la tierra.* México: Ed. Fondo de Cultura Económica, 2003; *Por la revolución africana*. México: Ed. Fondo de Cultura Económica, 1965.

[372] Sobre estos proyectos campesinos *alternativos* dentro de la Revolución mexicana, pueden verse, para el caso del villismo: Friederich KATZ. *La guerra secreta en México.* México: Ed. Era, 1982; *Pancho Villa* [2 volúmenes]. México: Ed. Era, 1998; Paco Ignacio TAIBO II. *Pancho Villa. Una biografía narrativa*. México: Ed. Planeta, 2006; para el caso del zapatismo: Adolfo GILLY. *La revolución interrumpida*. México: Ed. El Caballito, 1976; Francisco PINEDA GÓMEZ. *La irrupción zapatista. 1911.* México: Ed. Era, 1997; *La revolución del Sur. 1912-1914*. México: Ed. Era, 2005.

Además, y junto a esta banalización de la vía campesina radical de la revolución, el mito de la memoria nacional mexicana aún vigente instaura una versión de ese movimiento revolucionario de 1910-1921, en el que, de manera absurda y antihistórica, se nivela y homogeneiza a las diversas corrientes y a los distintos y hasta contradictorios y excluyentes proyectos de nación que se enfrentaron en esa misma Revolución mexicana, reduciendo por ejemplo al complejo y radical proyecto socialista y anarquista de los hermanos Flores Magón, al rango de simples «precursores» o «antecedentes» del estallido de 1910, mientras que deforma y recupera a Francisco Villa y a Emiliano Zapata, y a las vastas masas campesinas que ellos acaudillaban, bajo la simple y limitada condición de «caudillos agrarios» y de «ejércitos campesinos» de una supuestamente homogénea, unitaria y monolítica Revolución mexicana, a la que por añadidura se declara sin más como triunfante[373].

Y junto a estas manipulaciones, que borran las diferencias *cruciales* de las *muchas* revoluciones locales, sociales, regionales, de clase, de objetivo, y de proyecto que fue esa «Revolución mexicana», el mito de la memoria mexicana olvida también señalar que, en virtud de los reacomodos geopolíticos mundiales de finales del siglo XIX y principios del siglo XX cronológicos, el proyecto de un México supuestamente «civilizado» y «moderno» que se impuso como resultado de la Revolución mexicana y del triunfo en ella de la facción del grupo Sonora, no era otro que el del proyecto de imitar y tratar de adoptar, acrítica y servilmente, el modelo de la modernidad y de la civilización que durante el siglo XX se volvió el modelo hegemónico en todo el mundo occidental, es decir, el modelo estadounidense del vacío, tecnocrático y consumista *american way of life*[374].

Porque después de 1921, y a todo lo largo del siglo XX, el rasero que ha sido utilizado para medir nuestro «tradicionalismo» o nuestro grado de verdadera «modernización», a la vez que el supuesto progreso, más lento o más rápido, de nuestra «civilización», ha sido sin duda el de la mayor cercanía o lejanía en la copia e imitación de esa modernidad estadounidense, que haciendo abstracción de nuestra historia originaria y de nuestro itinerario de los últimos quinientos años, ha pretendido enjuiciarnos a partir de la comparación sistemática con la

---

[373] Para una visión crítica y totalmente diferente a todo este conjunto de manipulaciones y simplificaciones históricas, hoy dominantes tanto en la versión de la historia oficial del Estado mexicano, como también en gran parte de los trabajos realizados por la atrasada historia académica mexicana, véase nuestro libro: Carlos Antonio AGUIRRE ROJAS. *Contrahistoria de la Revolución Mexicana*. México: Ed. Contrahistorias, 2009.

[374] Sobre este punto, véase la entrevista a Bolívar ECHEVERRÍA: «Chiapas y la conquista inconclusa», en el libro colectivo *Chiapas en perspectiva histórica*. Barcelona: Ed. El Viejo Topo, 2da. edición, 2002. También muchos de los ensayos de Carlos Monsiváis, que ha criticado y ridiculizado agudamente esta versión del «ser moderno» al modo estadounidense [versión que ha tratado de ser impuesta durante todo el siglo XX por las clases dominantes mexicanas] por ejemplo en: Carlos MONSIVÁIS. *Amor perdido.* México: Ed. Era, 1999.

economía, la democracia, la sociedad, la cultura y hasta la civilización de los Estados Unidos de Norteamérica.

Lo que, por otra parte, ilustra el hecho que han señalado varios de los estudiosos del fenómeno de la memoria histórica, en el sentido de que dicha memoria tiende siempre a eliminar las contradicciones de la historia real, constituyéndose como una construcción coherente y armónica, y en la que sus distintas partes embonan y se complementan siempre sin conflicto y de manera pertinente. Y entonces, si el mito de la independencia niega nuestra raíz indígena, y nuestro complejo mestizaje cultural de tres siglos, ignorando además la múltiple dependencia económica, social, política y cultural que sobrevive más allá de la independencia jurídica formal conquistada en 1821, entonces es lógico que a la abstracta y genérica reivindicación de los fantasmales y poco concretos «mexicanos», y al reclamo y defensa de una limitada y también etérea «independencia nacional» puramente formal y oficial, corresponda armoniosa y tersamente el mito de una revolución pretendidamente unitaria, homogénea, triunfante y supraclasista, cuyo principal fruto es el paso hacia una modernidad también desencarnada, nebulosa y supuestamente perfecta e ideal.

Complementación armoniosa y lineal del mito independentista con el mito revolucionario, que entonces hace posible que el resto de los elementos de esa memoria hegemónica y dominante graviten igualmente dentro de esta lógica selectiva de ciertos énfasis, pero también de ciertos olvidos estratégicos, de los diversos hechos, fenómenos y procesos históricos esenciales de nuestro devenir.

Por ejemplo, el fenómeno del juarismo y del movimiento de la Reforma en México, en el que lo que se enfatiza sobre todo es la «defensa» de la nación frente a la intervención francesa extranjera y el logro de una separación clara entre la esfera pública laica del Estado y el mundo privado y específico de las creencias religiosas. Una visión que concibe a la obra de la «Reforma» en México *solo* como reiterado refrendo de nuestra «independencia» —amenazada por la potencia francesa— y como una suerte de equitativo «reparto» de espacios sociales y de funciones y tareas, entre dicho poder público del Estado y los poderes privados de la Iglesia y el clero mexicanos.

Pero esta visión idílica de la memoria hegemónica olvida entonces subrayar el eterno y persistente conflicto entre la Iglesia mexicana, siempre conservadora y siempre aliada de los ricos, de las intervenciones extranjeras y de los grupos más reaccionarios de nuestra historia, frente a cualquier impulso o intento democratizador, laicista, racionalista o afirmativo de la autonomía real de la nación mexicana o de sus clases subalternas en general. Eterno conflicto que es el que le da sentido al *esencial* proceso de desamortización de los bienes del clero cumplido en estos mismos tiempos de la Reforma mexicana, proceso que al acotar y disminuir

significativamente el *enorme poder económico* de la Iglesia en México, hizo a la vez posible que el Estado *limitara y controlara* realmente, al menos en cierta medida, a dicho grupo de la Iglesia mexicana. Iglesia que como mencionamos, no solo apoyó abiertamente las varias intervenciones extranjeras que padecimos a lo largo del siglo XIX e incluso a comienzos del siglo XX, sino que también desempeñó permanentemente un papel reaccionario y profundamente conservador dentro de la historia de México, oponiéndose sistemáticamente a todos los cambios sociales progresistas, y a las demandas populares de las clases subalternas de nuestro país.

Con lo cual el juarismo, lejos de ser ese terso y pacífico reparto de tareas entre Iglesia y Estado, fue más bien una enérgica denuncia de ese papel en general retardatario del clero mexicano, a la vez que una igualmente radical imposición, desde el Estado, de una clara estrategia de definición y acotamiento de los límites que debería tener y mantener el poder económico y social de esa «Iglesia de los ricos» que ha sido, en su abrumadora mayoría, la Iglesia en México.

O también el caso del papel que ocupa, en esa memoria dominante, la obra de Lázaro Cárdenas, la que en la versión «oficial» es exaltada tanto por el acontecimiento muchas veces celebrado de la «expropiación petrolera» —leído, una vez más, como refrendo de nuestra independencia y soberanía frente a las compañías petroleras extranjeras—, como por el acendrado «agrarismo» cardenista, que vendría a profundizar y relanzar, culminándolo, el «reparto agrario» o la «reforma agraria» derivada de la «fuerte vena agrarista» de la Revolución mexicana.

Y si bien es cierto que, después de la contrarreforma agraria salinista, y de la política *desnacionalizadora* de los últimos gobiernos mexicanos, desde el de Miguel de la Madrid hasta el de Felipe Calderón, incluso esta versión *oficial* del cardenismo original comienza ya a resultar incómoda y difícil de integrar en esa memoria hegemónica oficial —sobre todo, a la luz de la reactualización de ese legado cardenista que fue efímeramente realizada por el neocardenismo de los años 1987 y 1988—, eso no elimina el hecho de que en dicha versión oficial de nuestra memoria dominante se haya *omitido* lo que representaba, en profundidad, el proyecto de Lázaro Cárdenas de impulsar una educación *socialista* en México, junto al papel extraordinariamente protagónico que, todavía en vísperas de la Segunda Guerra Mundial, han tenido tanto las clases campesinas pobres como la clase obrera mexicana, proyectos y protagonismo que solo se explican por la enorme fuerza y vitalidad de una radical revolución social popular que, aunque fue claramente derrotada, se mantuvo sin embargo muy viva,

actuante y presente durante la coyuntura histórica que en el mundo y también en América Latina y en México, se despliega entre la primera y la segunda guerras mundiales[375].

E igualmente sucede, por ejemplo, con el movimiento estudiantil popular de 1968, un movimiento que si desde su origen se implantó con gran fuerza en la memoria *popular* de las clases subalternas de México, siendo al principio rechazado e ignorado, o hasta defenestrado por esa memoria hegemónica dominante, comenzó en cambio, hace solo unos pocos años y sobre todo a partir de su trigésimo aniversario, a tratar de ser cooptado e incorporado, banalizándolo y deformándolo, dentro de esa memoria hegemónica dominante[376].

Y así, tratando de reducir este movimiento y esta verdadera tragedia popular de 1968 a la condición de un simple «capítulo» más de una supuestamente «larga lucha» por la democracia, lo que este intento de cooptación y banalización olvida es el carácter *fundante y generador* de ese movimiento, que en México igual que en todo el mundo, fue en verdad una profunda y radical *revolución cultural* de grandes dimensiones, y en consecuencia, la creación de un *nuevo escenario*, radicalmente distinto al anterior, en lo que se refiere a la cultura política vigente, a la cultura de los grupos y partidos de la izquierda, a múltiples prácticas de la vida cotidiana en el ámbito de la familia, de la escuela y de la sociedad, al carácter, demandas y rol de los viejos y también de los múltiples nuevos movimientos sociales, y hasta de la etapa general misma que, a partir de esa fecha, vive el capitalismo, tanto en México y en América Latina como en todo el planeta[377].

Y ello *no* por la irrupción de una fantasmal y en verdad para nada nueva «globalización» —proceso que se inicia hace quinientos años, con el propio surgimiento del capitalismo—, sino más bien porque 1968 representa, a nivel mundial y por lo tanto también en México, el *inicio*

---

[375] Sobre este punto, véase Adolfo GILLY. *La revolución interrumpida*, y Carlos Antonio AGUIRRE ROJAS. *Contrahistoria de la Revolución Mexicana*, ambos ya citados anteriormente.

[376] Sobre este punto, y sobre el carácter todavía muy polémico que tiene este movimiento de 1968, en lo que se refiere a su expresión dentro de México, véase Carlos Antonio AGUIRRE ROJAS. «Disputa por la interpretación de la historia en México» en *Anuario Educativo Mexicano. Visión retrospectiva*. México: Ed. Miguel Ángel Porrúa, 2005.

[377] Para esta caracterización, mucho más amplia y adecuada de esa revolución cultural mundial de 1968, vale la pena consultar, por ejemplo, Fernand BRAUDEL. «Renacimiento, Reforma, 1968: revoluciones culturales de larga duración» en *La Jornada Semanal,* n° 226, México, octubre de 1993; Immanuel WALLERSTEIN. «1968: Tesis e Interrogantes» en *Estudios Sociológicos* n° 20, México, 1989; Carlos Antonio AGUIRRE ROJAS. «1968: la gran ruptura» en *La Jornada Semanal,* n° 225, México: octubre de 1993; «Repensando los movimientos de 1968» en el libro *1968: Raíces y Razones*. Cd. Juárez: Ed. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1999; «La revolución mundial de 1968. Cuatro décadas después» en *Contrahistorias,* n° 11, México, 2008.

de la crisis terminal y definitiva del sistema capitalista mundial en cuanto tal[378]. Y con ello, una profunda estela de cambios sociales, políticos, económicos y culturales de gran envergadura, que nosotros hemos presenciado y vivido en México muy claramente, igual que se han vivido en América Latina y en el mundo entero.

Y lo mismo que en la economía, en la sociedad, en la política y en la cultura globales de nuestro país y del mundo, también en la historia, en la Historiografía y en la memoria, los impactos de esta ruptura simbolizada en el doble quiebre de la revolución cultural de 1968, y también de la crisis económica internacional de 1972-1973, han sido impactos de un alcance muy profundo, desplegándose de maneras diversas a lo largo de los últimos seis o siete lustros recién vividos. Efectos importantes sobre las memorias existentes en México, tanto la hegemónica como las memorias populares y subalternas, y sobre la historia y la Historiografía mexicanas, que vale la pena considerar con más detalle ahora.

3. La versión liberal de la memoria mexicana y los efectos de la revolución de 1968

> «Lo que 1968 representó fue el comienzo de la inversión de la hegemonía cultural que las capas dominantes del mundo habían ido creando y fortaleciendo con gran asiduidad desde 1848».
>
> Immanuel WALLERSTEIN. *El colapso del liberalismo*.

Si analizamos entonces desde una perspectiva temporal amplia el proceso de construcción y de afirmación de la memoria hegemónica en la historia de México a lo largo del siglo XX *histórico* mexicano —ese breve siglo que se abre en la historia de nuestro país con la fecha de 1910, con el estallido de la Revolución mexicana, para cerrarse el 1 de enero de 1994, con el estallido de la sublevación neozapatista—, podemos observar claramente, tanto el sentido

[378] Para la crítica de esta *ideología* hoy muy en boga de la «globalización», y también para la caracterización de la etapa actual de la historia del capitalismo como su etapa de *crisis terminal*, véase Immanuel WALLERSTEIN «¿Globalización o era de transición?: una visión de la trayectoria del sistema-mundo» en *Revista de la Universidad de San Carlos de Guatemala*, año 1, n° 8, Guatemala, 2000; *Después del Liberalismo*. México: Ed. Siglo XXI, 1996; *La crisis estructural del capitalismo*. Bogotá: Ediciones Desde Abajo, 2007. También de Carlos Antonio AGUIRRE ROJAS. *Immanuel Wallerstein: crítica del sistema-mundo capitalista*. México: Ed. Era, 2007; *Para comprender el mundo actual. Una gramática de larga duración*. México: Ed. Instituto Politécnico Nacional, 2010.

global que anima a dicha construcción memorística, como también los efectos fundamentales que en este sentido ha tenido esta revolución cultural de 1968.

Proceso de construcción de la memoria y efectos de la ruptura de 1968 que, por lo demás, repiten para el caso de México el despliegue de las tendencias más generales que a nivel de la cultura, la ideología, la Historia y la memoria, se hacen presentes, con sus respectivos matices y especificidades, a lo largo y ancho del planeta. Porque si durante el periodo que en el mundo abarca desde el fin de la Primera Guerra Mundial hasta 1968, lo que se afirma es una clara hegemonía de la «ideología liberal», que logra en parte marginar y en parte hasta refuncionalizar ciertos elementos y propuestas de la ideología conservadora por un lado y de la ideología socialista por el otro[379], en México ese mismo periodo va a ser también el de la hegemonía de dicha ideología liberal, a la vez que de la marginación o a veces deformación y hasta recuperación atenuada, tanto de ciertas visiones intelectuales conservadoras como de ciertas perspectivas críticas y socialistas.

Lo que para el caso de la memoria que aquí nos ocupa resulta evidente. Pues a lo largo del siglo XX y hasta antes de 1968, los gobiernos del grupo Sonora y luego los gobiernos priístas fueron logrando imponer esa memoria hegemónica cuyas estructuras ya hemos referido, y que partiendo de su base más general del mito de la independencia, se completaba y profundizaba con el mito cada vez más sólido y cada vez más articulado de la Revolución mexicana, integrando en torno de ellos a la revolución de la época de la Reforma, a la supuestamente universal y omnipresente disputa decimonónica entre liberales y conservadores, y más adelante, a ciertos personajes o grupos o procesos «emanados de esa misma Revolución mexicana» y siempre destinados a concretar, desplegar, profundizar, cumplir o actualizar su importante y trascendental «legado modernizador».

Entonces, cuando revisamos el sentido global de esta memoria hegemónica durante el medio siglo que corre desde 1921 hasta 1968, es claro que se trata de una memoria alimentada por esa versión *liberal* de la historia de México, que critica *moderadamente* a la Iglesia y al clero, a los grupos terratenientes más conservadores, a los prointervencionistas que han apoyado reiteradamente las invasiones extranjeras, y más en general a los representantes de la derecha mexicana, a partir de exaltar y reivindicar al nacionalismo, a los liberales, a los poderes laicos, y a esos grupos dominantes, precisamente liberales, que salvo ciertos claros paréntesis temporales, gobernaron en su mayoría en México a lo largo de los últimos dos siglos transcurridos.

---

[379] Sobre este proceso complejo, véase Immanuel WALLERSTEIN. «¿Tres ideologías o una? La seudobatalla de la modernidad» y también «El colapso del liberalismo», ambos en el libro *Después del liberalismo*, antes citado, pp. 75-94 y 231-249.

Pero también, y complementariamente, esa memoria hegemónica claramente liberal va a desmarcarse de las clases populares y de su real protagonismo histórico, señalando por ejemplo, según ella, el carácter «utópico» e irreal de los grupos socialistas obreros de la segunda mitad del siglo XIX, o la dimensión «demasiado radical» de las posturas anarquistas y socialistas de Ricardo Flores Magón, pero también la «demasiado violenta» personalidad de Francisco Villa y sus «excesos diversos» de ella derivados, o la «intransigencia poco política» e igualmente «extrema» de Emiliano Zapata.

Memoria dominante de clara tendencia liberal que, en virtud de esta posición *centrista* entre la derecha reaccionaria y el conservadurismo nefasto de un lado, y del otro las múltiples versiones del radicalismo campesino popular, de los embriones socialistas o anarquistas, o de las posiciones de izquierda en general, va en consecuencia a condenar a personajes como Agustín de Iturbide, Antonio López de Santa Anna, Porfirio Díaz o Victoriano Huerta, pero también a banalizar, deformar o atenuar ciertas aristas o dimensiones claramente progresistas y radicales de personajes como Miguel Hidalgo, José María Morelos, Benito Juárez, los hermanos Flores Magón, Pancho Villa o Emiliano Zapata, e incluso como hemos visto, hasta de por ejemplo Lázaro Cárdenas. Y todo ello para apuntalar más adecuadamente su versión tersamente liberal de la Independencia, de la Reforma, de la Revolución mexicana y de nuestros siglos XIX, XX y XXI históricos.

Pero si esta versión hegemónica liberal de la memoria dominante se mantuvo y se reprodujo sólidamente hasta 1968, obligando a la versión conservadora a manifestarse solo de manera puntual y vergonzante, y marginando a la versión radical y de izquierda a una presencia solo subterránea o reducida a muy pequeños círculos, esta situación comenzó a modificarse, lenta pero progresivamente y sin vuelta atrás, a partir de esta profunda revolución cultural de 1968.

Ya que como lo ha explicado Immanuel Wallerstein, la coyuntura histórica de 1968-1989 —que en México se despliega entre 1968 y 1994— ha sido aquella de la crisis global y del inicio del colapso del liberalismo como geocultura dominante del sistema-mundo capitalista actual. Y por lo tanto de la creación de una situación en la que la clara hegemonía de la ideología liberal comienza a ceder cada vez más el paso, lenta pero firmemente, a una nueva situación de abierto y declarado *combate ideológico*, en el que tanto la ideología conservadora como la ideología socialista abandonan su antigua condición de subordinación y de marginalidad para instaurar una batalla frontal, cada vez más equilibrada y cada vez más polarizada, entre las tres ideologías ahora concurrentes.

Y así, al mismo ritmo en que dentro del escenario político mundial, y también latinoamericano y mexicano, vemos emerger a una derecha belicosa y desvergonzada, que ya no tiene ninguna restricción para defender y reivindicar abiertamente sus posiciones

reaccionarias, clericales, entreguistas y conservadoras, junto a una nueva izquierda más creativa, cosmopolita, plural, tolerante y horizontal, que realiza su aprendizaje y sus primeras experiencias y batallas políticas, ensayando inéditas estrategias y tácticas de lucha, y novedosas formas de organización, de discurso y de relación con los también nuevos movimientos sociales y con la sociedad civil en general, a ese mismo ritmo vemos también perfilarse igualmente una nueva versión de la historia y de la memoria también desvergonzadamente conservadora y de derecha, frente a una incipiente pero cada vez más clara versión crítica, radical y de izquierda de estas mismas historias y memorias.

Y todo ello, en el marco del declive evidente y progresivo de la posición «centrista» liberal, y con ella de esa versión todavía hegemónica pero cada vez más cuestionada y vacilante, de la memoria y la historia interpretadas en clave liberal.

Entonces, son estos procesos globales que el mundo ha vivido después de 1968 los que explican los cambios que en México, igual que en América Latina y en todo el planeta, han vivido las Historiografías y los modos de investigar, explicar, enseñar y reconstruir la historia de todas las naciones del mundo, y también las latinoamericanas[380], y con ello, también las formas que adopta la memoria, tanto hegemónica como popular. Formas que en el caso mexicano se han convertido, después de la pírrica derrota del PRI en el año 2000, en el terreno privilegiado de una abierta y enconada disputa ideológica, que los gobiernos de Vicente Fox y de Felipe Calderón han pretendido encaminar en el sentido de la deslegitimación total de esa versión de la memoria liberal que fue dominante a lo largo del siglo XX cronológico, y a la que ahora se pretende sustituir con aquella vieja versión clerical y conservadora de la derecha belicosa, hoy en el poder en nuestro país, versión a la que ahora se intenta vestir con los nuevos ropajes de una historia pretendidamente «más objetiva», «menos partidista» y más «moderna», supuestamente más acorde con los tiempos y con las circunstancias que ahora vivimos. Detengámonos entonces en este contexto más actual que ahora se vive en México, y también en esta nueva disputa por la historia y por la memoria que ahora mismo confrontamos.

[380] Sobre estas nuevas formas de investigar, enseñar y explicar la Historia véase de François DOSSE. «Mayo del 68: los efectos de la Historia sobre la historia» en revista *Sociológica*, año 13, n° 38, México, 1998; Carlos Antonio AGUIRRE ROJAS. *Antimanual del mal historiador.* Bogotá: Ediciones Desde Abajo, 2004; *Itinerarios de la Historiografía del siglo XX*. La Habana: Ed. Centro Juan Marinelo, 1999; *Retratos para la Historia*. México: Ed. Contrahistorias, 2006; y *Manuale di Storiografia Occidentale. Dal marxismo alla microstoria italiana.* Roma: Aracne Editrice, 2010.

4. México después del año 2000: ficciones de cambio y retrocesos

> «Que la soberanía dimana inmediatamente del pueblo [...] [y] que la patria no será del todo libre y nuestra, mientras no se reforme al gobierno, abatiendo el tiránico [...]».
>
> José María MORELOS Y PAVÓN. *Los sentimientos de la Nación*.

A más de nueve años del comienzo de los gobiernos panistas de Vicente Fox y Felipe Calderón, resulta ahora bastante evidente el carácter puramente retórico que ha tenido el tan ruidosamente propagado «cambio» que ese partido Acción Nacional prometió durante sus dos últimas campañas políticas presidenciales. Porque a diferencia de lo que postularon los advenedizos defensores de última hora del llamado «voto útil», y también de los que pretendieron y siguen pretendiendo que el 2 de julio del año 2000 marca un «cambio profundo» en la historia reciente de México, la realidad que hemos vivido en estos últimos nueve años se revela más bien como caracterizada por una clara y fuerte *continuidad* en cuanto a las políticas económicas y sociales, y respecto de los juegos del poder desarrollados desde el gobierno. Y al mismo tiempo, por un *cambio real* que solo se hace presente en los ámbitos tanto de la política exterior mexicana como de la realidad cultural, espacios en los que sí vivimos una clara transformación, orientada a desplegar enérgicamente, de un lado una nueva política exterior vergonzosa y entreguista de completa subordinación a Estados Unidos y al capital extranjero en general, y del otro lado, una auténtica *contraofensiva cultural de signo conservador* y claramente retardatario en general.

Si miramos así el ámbito económico, veremos que las *mismas* políticas neoliberales, privatizadoras y de apoyo y protección a los grupos más ricos del país —por ejemplo, a los banqueros— se siguen aplicando en estos últimos nueve años exactamente de la misma manera en que se ha hecho durante los gobiernos de Miguel de la Madrid, Carlos Salinas y Ernesto Zedillo. Con lo cual, los gobiernos de Vicente Fox y Felipe Calderón no son más que el cuarto y el quinto de esta serie de gobiernos neoliberales, que ayer privatizaron los teléfonos y los bancos, y hoy están entregando progresivamente y malbaratando a los capitales privados extranjeros la industria eléctrica y petrolera, al mismo tiempo que continúan protegiendo y solapando a decenas de empresarios y banqueros que nos han cargado y nos harán pagar sus deudas a varias generaciones de mexicanos, mediante el IPAB actual, lo mismo que con el FOBAPROA de ayer.

Y todo ello, en un marco en el que, hoy como hace treinta años, el salario real continúa deprimiéndose, la inflación se mantiene agrediendo sobre todo a la economía popular, el peso

continúa devaluándose sin cesar, y nuestra dependencia económica se refuerza y acrecienta como siempre de manera estructural.

E igual sucede en el ámbito de las políticas sociales, las que como hace varios lustros siguen agudizando la creciente polarización social de nuestro país, haciendo que existan cada vez pobres más pobres y ricos más escandalosamente ricos, mientras la inseguridad general en las calles y en las ciudades se incrementa, y mientras se deterioran cada vez más los servicios de salud y de educación que el Estado provee de manera cada vez más insuficiente y cada vez más deficiente. Frente a lo cual, el Estado mexicano actual no encuentra mejor solución que la de militarizar el país entero, desplegando el ejército en contra de las dignas comunidades neozapatistas de Chiapas y en contra de todos los movimientos sociales de protesta, bajo el absurdo pretexto de una fallida «guerra contra el narcotráfico» en la que nadie cree y que ha hecho, por ejemplo, que hoy Ciudad Juárez sea la ciudad más violenta del planeta, por encima de Bagdad, o de cualquiera de los pueblos de la franja de Gaza.

Lo mismo acontece en el plano más estrictamente político, en donde en lugar de un gobierno de políticos priístas, corporativistas, verticalistas, facciosos y acríticamente alineados al desmesurado poder presidencialista, ahora tenemos un gobierno de empresarios inexpertos y torpes para esa actividad política, pero igualmente jerárquicos, corporativistas, acríticos y profundamente confundidos y desorientados por un presidente igualmente inexperto e incapaz de definir con claridad una estrategia política de mediano o incluso de corto plazo. Y todo ello, dentro de un marco general en el cual la totalidad de los políticos que participan en este juego del poder, tanto de izquierda como de centro y de derecha, parecen estar mucho más preocupados por su continuo posicionamiento y reposicionamiento en las preferencias electorales de la siguiente elección en turno, que por los intereses y las demandas reales de las clases sociales, los grupos y los movimientos sociales que los llevaron precisamente hasta esas posiciones de poder que hoy ellos detentan y disfrutan.

Y si en estos planos de la economía, de la sociedad y de la política, la *continuidad* de los gobiernos panistas respecto de sus antecesores priístas parece ser más que clara y solo matizada por pequeños énfasis o acentos mínimos diferentes, en el plano de la cultura, en cambio, sí parece estarse viviendo un intento de transformación y reorientación importantes de las políticas gubernamentales, encaminadas ahora muy claramente a atacar y deslegitimar esa herencia *liberal* que fue dominante en México durante la mayor parte del siglo XX cronológico.

Pero más allá del éxito que en los años por venir pueda tener este proyecto de una clara *contraofensiva cultural conservadora*, es evidente que desde el Estado está promoviéndose hoy dicha contraofensiva, que subyace lo mismo al nombramiento de personas de muy bajo perfil

en los puestos estratégicos de la política cultural del Estado, que a los recortes y a la creciente desatención en el rubro de los recursos destinados a la investigación, la ciencia y la tecnología, lo mismo que a los sesgados criterios para la elección de los libros de las Bibliotecas de Aulas, promovidas por la Secretaría de Educación Pública, o al cada vez mayor protagonismo que en la educación, en la vida social y en la vida política ha estado otorgándose a la Iglesia Católica mexicana.

Y todo ello complementado con una nueva política exterior también conservadora y vergonzosa, que no solo rompe con las mejores tradiciones que en este renglón desarrolló México durante el siglo XX, sino que degrada a nuestro país al simple rol de socio subordinado servilmente a los Estados Unidos, política exterior ridícula y anacrónica que se manifiesta por ejemplo en el endurecimiento de posiciones y en las agresiones directas a Cuba, o en el contubernio, las alianzas abiertas y respaldo a los gobiernos más atrasados y conservadores de América Latina, como los actuales gobiernos de Colombia, Perú o Chile.

Dentro de este escenario, de ese intento de promover desde el poder político una clara *regresión cultural*, es que se insertan las nuevas disputas por la Historia y por la memoria histórica mexicanas, que hemos estado presenciando en los últimos nueve años, y que se han manifestado en una multitud de pequeños pero significativos síntomas, cuya tendencia y sentido generales son claros, más allá de su diversidad y de su diferente ubicación.

Porque es una misma y única lógica la que llevó a Vicente Fox a visitar la basílica de Guadalupe inmediatamente antes de su toma de posesión como presidente; a una autoridad panista de la ciudad de Veracruz, a proponer la erección de un monumento a Porfirio Díaz en ese mismo puerto; a un alcalde panista de una ciudad del estado de Nuevo León, a sustituir una estatua de Benito Juárez con otra del arcángel Gabriel; a ciertos funcionarios e historiadores queretanos, a tratar de blanquear la imagen del traidor Mejía; igual que a una muy mala revista periodística, a proponer la *revisión a fondo* de la historia de México, para «desacralizar» a nuestros héroes y para «desatanizar» a nuestros villanos[381]. Y es también esa

[381] Todas estas manifestaciones que señalamos fueron documentadas en su momento por la prensa mexicana. A título solo de ejemplo, véase sobre ese intento de blanquear a Mejía, el artículo «Blanquean la historia del traidor Mejía» en *La Jornada*, México, 29 de agosto de 2002, pp. 50 y 56. De otra parte, la propuesta mencionada se hizo en la revista *Nexos,* n° 285, de septiembre de 2001, en donde más allá de la heterogeneidad de posiciones de algunos de los autores, el mensaje *central* de ese número era muy claro y explícito: había que superar y desmontar críticamente la visión de la historia y de la memoria que dominó a lo largo del periodo caracterizado por el predominio de los gobiernos priístas. Pero como hemos visto, esa visión es la visión *liberal* de nuestra memoria histórica y de nuestra historia. Entonces, al derrumbar esta visión, la pregunta que se plantea necesariamente es ¿para sustituirla con cuál otra? Y la respuesta que se deriva en nuestra opinión de la abrumadora mayoría de ensayos de esta revista, es la de sustituir esa versión liberal de la

misma lógica la que bajo el gobierno de Felipe Calderón ha llevado a aprobar la modificación reciente de los planes de estudio de secundaria, que elimina de los programas escolares el estudio de la etapa prehispánica de la historia de México (y con ello, el aporte esencial de los pueblos indígenas a la identidad y a la rica densidad de esa misma historia); a organizar unas desteñidas, intrascendentes y equívocas conmemoraciones del bicentenario de la Independencia y del centenario de la Revolución mexicana; o a darle el espaldarazo a un nuevo libro de Historia de México, de claro signo conservador, que entre muchas otras cosas se atreve a tratar de reivindicar a personajes tan siniestros como el presidente mexicano Gustavo Díaz Ordaz, autor y principal responsable de la masacre de la plaza de Tlatelolco del 2 de octubre de 1968[382].

Hay entonces en marcha un dispositivo encaminado a criticar frontalmente la versión hasta hoy predominante de la Historia de México y de la memoria histórica hasta hoy hegemónica. Y dado que dichas versiones se critican y descalifican por haber sido las versiones que *legitimaron* a los sucesivos gobiernos priístas, entonces la pregunta que se impone es: ¿a qué gobierno deberán legitimar ahora esas nuevas versiones de la Historia y de la memoria histórica? Y dado que han sido los gobiernos panistas de Vicente Fox y de Felipe Calderón los que han estado promoviendo esta revisión memorística e historiográfica, resulta obvio que el objetivo de deslegitimar y eliminar a esa versión *liberal* de nuestra historia, es el de sustituirla por la visión *conservadora y de derecha* de estas mismas memoria e Historia nacionales.

Pues cuando se afirma que debemos «desacralizar» a nuestros héroes, bajándolos de su pedestal de bronce y viéndolos como seres humanos de carne y hueso, con sus limitaciones, defectos, incertidumbres y lados obscuros, el resultado de todo esto es el de *disminuir y relativizar* el papel histórico que han cumplido, precisamente, personajes como Hidalgo, Morelos, Juárez, Villa, Zapata o hasta Lázaro Cárdenas, al redimensionarlos bajo ese rasero que los desmitifica y los reconvierte de símbolos patrios en simples hombres reales y actuantes.

---

historia y de la memoria en México por la visión *conservadora*, para estar a tono con los tiempos que ahora vivimos en nuestro país.

[382] Sobre estas iniciativas mencionadas, véase Carlos MONSIVÁIS. «El fin de [la enseñanza de] la historia» en la revista *Proceso,* n° 1443, 27 de junio de 2004; Paco Ignacio TAIBO II. «Regresa, Hidalgo, se han vuelto locos» en *La Jornada*, 6 de septiembre de 2009, y Judith AMADOR TELLO. «El 2010 oficial: mucha fiesta, poca reflexión», en *Proceso,* n° 1737, 14 de febrero de 2010. El libro referido, de varios autores, en donde se intenta esa aberrante reivindicación del genocida Gustavo Díaz Ordaz, responsable confeso de la muerte de miles de estudiantes y ciudadanos mexicanos, es *Historia de México.* México: coedición Fondo de Cultura Económica–Secretaría de Educación Pública, 2010 [en especial en pp. 255-256].

Al mismo tiempo y complementariamente, se nos invita a «desatanizar» a los villanos tradicionales, reconociendo también sus indudables aportes y contribuciones en la Historia de México, y tratando de explicar, de una manera más «objetiva», «neutral» y «desapasionada», las razones de sus acciones, de sus políticas, de sus decisiones y de sus tomas de posición principales. Lo que entonces, obviamente, nos devuelve ahora una imagen en la que Agustín de Iturbide, Antonio López de Santa Anna, Porfirio Díaz, Gustavo Díaz Ordaz, Carlos Salinas de Gortari o Felipe Calderón, junto al clero mexicano o los diversos gobiernos imperialistas de los Estados Unidos de Norteamérica, se vuelven personajes o actores amables y hasta interesantes, que a pesar de todo contribuyeron o contribuyen ahora mismo a edificar nuestro México moderno y actual, y que, si bien pueden ser criticados en tal o cual detalle o aspecto, no merecen ser radicalmente condenados o denunciados en nuestros análisis históricos y en nuestras construcciones memorísticas.[383]

¿Debemos entonces aceptar, pasivamente y sin protestar, esta operación historiográfica y memorística hoy en curso en México? ¿Deberíamos tratar de enterrar, junto con el PRI y el priísmo —una empresa sin duda necesaria y más que legítima, pero desafortunadamente mucho más difícil y tal vez más prolongada de lo que parece a primera vista—, absolutamente a todos los elementos de la versión liberal de la memoria y de la Historia que ese priísmo construyó y apuntaló durante décadas? ¿Y estamos acaso condenados a aceptar que, en el lugar de esa versión liberal, se instale ahora una reciclada versión conservadora y proclerical de nuestra identidad nacional, de nuestra historia y de nuestra memoria histórica? Creemos sin duda que no. Porque si bien es cierto que hoy hace falta reescribir la Historia de México, superando esa interpretación liberal hasta ahora dominante, y si urge también volver a construir una nueva memoria histórica, diversa de la que hasta nuestros días continúa siendo todavía hegemónica, esto debería de hacerse, en nuestra opinión, no para cederle el espacio a la versión conservadora y a la interpretación de derecha de estos mismos terrenos históricos,

[383] Esta postura es evidente a lo largo de todos los ensayos del recién mencionado libro *Historia de México*, cuyos autores son en general personas de una postura política claramente conservadora, lo que implica que al pretender una falsa e imposible «neutralidad» u objetividad de sus análisis, terminen en realidad dándonos solo interpretaciones históricas que corresponden a esa visión de derecha, conservadora y reaccionaria de la historia de México. Por eso, el libro no menciona para nada la crueldad personal y militar de Hernán Cortés, ni la enorme violencia simbólica que implicó el proceso de «evangelización» cristiana [verdadera destrucción terrible de toda la cosmovisión indígena e imposición a sangre y fuego de otra *Weltanschauung*], a la vez que borra e ignora simplemente el escandalosísimo fraude electoral de 2006, o se deshace en elogios serviles frente a la mentirosa, fallida y sangrienta supuesta «guerra contra el narcotráfico» del gobierno calderonista actual, entre muchos otros ejemplos que podríamos mencionar de esta decadente versión de derecha y conservadora de la historia de México.

historiográficos y memorísticos, sino más bien para elaborar, de modo riguroso y creativo, una nueva explicación, crítica, progresista, radical y de izquierda de nuestra historia y nuestra memoria, conectada con las mejores tradiciones de las culturas de las clases subalternas y apoyada en las múltiples memorias populares alternativas y en las distintas contramemorias de esas mismas clases explotadas, dominadas y discriminadas socialmente a lo largo de las décadas y los siglos de nuestra historia[384].

5. Sobre las contramemorias populares y las posibilidades de una Historia crítica de México

> «La contrahistoria [...] será el discurso de los que no poseen la gloria o —habiéndola perdido— se encuentran ahora en la oscuridad y en el silencio».
>
> Michel FOUCAULT. *Genealogía del racismo*.

¿Qué es lo que determina la fuerza, la vigencia, la proyección social y el arraigo y perduración a través del tiempo de un recuerdo? En primer lugar, la *profundidad* de su impacto inmediato y el grado real en el que, a partir de su irrupción, haya sido capaz de penetrar, con mayor o menor profundidad, dentro de la conciencia colectiva de las clases, los grupos, los individuos o los sectores diversos de una cierta sociedad. Pero también, y en segundo lugar, la permanencia o reactualización de una cierta situación material real, que al continuar funcionando por décadas o siglos, podrá también seguir alimentando la proyección, la vigencia y la fuerza de ese recuerdo o elemento de la memoria con el que en cierto sentido se combina y corresponde de manera adecuada.

Así, reafirmando una vez más un punto de vista *materialista* para el análisis de esta memoria histórica mexicana, quizá debemos preguntarnos sobre esas realidades sociales materiales que, al mantenerse y reproducirse reiterada y tenazmente, permiten también explicar por qué solo ciertos personajes se convierten en héroes y otros no, e incluso por qué ciertos héroes son mucho más populares, conocidos y celebrados que otros, y también por qué ciertas fechas son más recordadas y celebradas que otras, pero igualmente por qué ciertos lugares son visitados y se transforman en los lugares del culto y de los rituales de referendo de la memoria, y por qué

---

[384] Sobre las perspectivas teóricas y metodológicas en las que debería apoyarse esta versión de una nueva historia *crítica*, así como de las diferentes formas de historia que debería evitar y criticar radicalmente, véase Carlos Antonio AGUIRRE ROJAS. *Antimanual del mal historiador; Retratos para la Historia; Manuale di Storiografia. Dal marxismo alla microstoria*, textos ya antes citados.

ciertos referentes, textos, tradiciones o reminiscencias son las que más reaparecen dentro del imaginario colectivo de una sociedad que recuerda y conmemora, desde su presente, sus múltiples y diversos pasados[385].

Lo que además nos conduce al descubrimiento de muchos de los «olvidos» estratégicos de esas memorias, pero también al conflicto permanente y al mismo tiempo a la circularidad constante entre la memoria hegemónica dominante y las varias memorias populares dominadas y alternativas.

Entonces, si tratamos de ver de una manera *crítica* la actual disputa que en México se escenifica por la memoria y por la historia, y desde allí intentamos postular una visión también crítica, progresista y de izquierda de esa misma memoria e Historia mexicanas, tendremos que partir del hecho de que la vigencia del mito de la independencia mexicana se explica, precisamente y a lo largo ya de dos siglos, por el hecho de que dicha independencia sigue siendo todavía un *anhelo popular incumplido*, anunciado solo en el nivel formal y oficial, pero en realidad aún pendiente de realizar en los niveles económico, social, político y cultural.

Por eso, una Historia *crítica* de México tendría siempre que partir del hecho estructural, fundante de nuestra civilización, y presente a lo largo de medio milenio como realidad de larga duración, de nuestra dependencia económica consustancial, y junto a ella, de una más cambiante y matizada pero igualmente presente en grados diversos, dependencia social, política y cultural. Porque si ese mito de independencia es todavía hoy capaz de despertar las emociones y de movilizar las energías de amplios grupos y sectores de las masas populares en México, ello es debido a que con la independencia solo formal conquistada después de 1810-1821 se esboza, aunque sea de manera deformada y limitada pero igualmente real y viva, la *promesa* de lo que podría ser una sociedad verdaderamente autónoma, libre, soberana y autogestora en lo económico, lo social, lo político y lo cultural. Una sociedad que, como es evidente, solo es posible *fuera* del marco del actual sistema capitalista mundial, y sobre la base de su superación práctica real[386].

---

[385] Sobre este punto, referido en particular al caso de México, véase el ensayo de Carlos Alberto RÍOS GORDILLO. «El ritual de la conmemoración y el Calendario de la Patria» en *Contrahistorias,* n° 14, México, 2010.

[386] Algo que han venido a demostrar, una vez más, los dignos indígenas rebeldes neozapatistas mexicanos, los que no casualmente incluyen, entre sus trece demandas fundamentales, también la demanda de «independencia» para todos los habitantes de México. Sobre este importante movimiento neozapatista, que nos sea permitido remitir al lector a nuestros trabajos, Carlos Antonio AGUIRRE ROJAS. *Chiapas, planeta Tierra.*. México: Editorial Contrahistorias, 5.ª ed., 2010; *Les leçons politiques du neozapatisme mexicain. Commander en obéissant*. París: Ed. L'Harmattan, 2010.

Una sociedad que en vez de mirarse a sí misma en función de los centros imperiales de los que siempre ha ido dependiendo sucesivamente (España, Inglaterra, Francia, Alemania, y ahora Estados Unidos), se mirará a sí misma desde sí misma y desde América Latina, que es la civilización global a la que ella pertenece. Lo que entonces le permitiría reconocer sin problemas, tanto su bello y digno pasado indígena prehispánico, felizmente aún vivo y actuante, como también su rico mestizaje cultural constitutivo y fruto de sus tres raíces originarias —la indígena, la negra y la europea— como civilización latinoamericana específica.

Porque otra tarea todavía no cumplida de nuestra historia, de nuestra Historiografía y de nuestra memoria es la de reivindicar y recuperar a esas poblaciones indígenas hoy mexicanas, devolviéndoles con justicia su real protagonismo histórico, y abriendo un diálogo cultural respetuoso que intente asimilar las principales lecciones derivadas de su cultura, de su concepción del mundo, de sus usos y costumbres y de su proyecto civilizatorio y de modernidad en general.

Con lo cual podría también recuperarse ese rico y complejo proceso de mestizaje cultural que crea a la América barroca novohispana, la que por debajo y más allá del dominio español y de la explotación económica de Nueva España, nos daría también nuevas claves para descifrar muchos de los comportamientos populares del México profundo actual, comportamientos que nacidos de la *resistencia social y cultural* de los indígenas y de las poblaciones pobres novohispanas, siguen hasta hoy vivos en el lenguaje, en la vida cotidiana, en las relaciones políticas, en los códigos de múltiples conductas sociales y hasta en las actitudes tecnológicas de las clases subalternas de nuestro país, entre otros varios renglones.

Y si la vigencia del mito de independencia se explica por la persistencia de nuestro carácter como economía *dependiente* en los últimos cinco siglos vividos, la fuerza y sobrevivencia del mito de la Revolución mexicana se apoyará a su turno en la *promesa propuesta*, pero también incumplida hasta ahora, de una verdadera y profunda revolución social radical, que devuelva las tierras a los campesinos y que haga realidad la consigna de que «la tierra es de quien la trabaja», a la vez que mete en cintura o ajusta las cuentas con los *catrines* mexicanos, eliminando la injusticia de sus infundados privilegios económicos, sociales, políticos o culturales, y que revalora y devuelve el protagonismo social dirigente a los sectores populares y subalternos de la ancha base de la pirámide social de nuestro país. Lo que, justamente, persigue ahora el digno y vasto movimiento social popular de La Otra Campaña mexicana.

Porque si bien se han ido logrando, siempre por la presión desde abajo de las clases populares y en dosis casi de cuentagotas, ciertos lentos y acotados progresos en nuestra industrialización, en la urbanización, en el mejoramiento material de las clases sometidas, en los servicios de

salud, en la educación y seguridad social brindados por el Estado, o en la democracia, en la libertad de expresión, en el respeto a los derechos humanos, en la aceptación de la pluralidad cultural y el aumento de los niveles generales de la educación, entre otros, esos avances se han dado siempre dentro del marco de una sociedad que lejos de satisfacer las demandas campesinas populares y los anhelos expresados por los sectores subalternos dentro de esa Revolución mexicana, terminó restaurando una nueva e igualmente injusta y desigual dominación económica, social, política y cultural de las nuevas clases y elites gobernantes.

Por eso, esos lentos progresos mencionados han ido dándose solo lentamente y siempre dentro de la tensión constante y en el abierto contraste con sus opuestos, es decir: acompañados de una polarización social continua y creciente; el crecimiento de cinturones de miseria en torno a nuestras grandes ciudades; altibajos constantes de los niveles del salario real de las clases trabajadoras; deficiente cobertura y calidad de esos servicios de salud y seguridad públicas, junto a un deterioro cualitativo fuerte de esa educación cada vez más extendida; así como una persistente corrupción política, una represión selectiva de las oposiciones y de los opositores, un atropello también constante de los derechos humanos y un racismo persistente. Tensión permanente entre progresos relativos y parciales, y retrocesos, pérdidas o degeneraciones reiteradas de esas conquistas logradas que, en consecuencia, han continuado manteniendo todavía vivo ese segundo gran anhelo popular de potenciar y completar dichas conquistas, eliminando radicalmente la injusta y desigual sociedad capitalista mexicana aún vigente, e instaurando por vez primera en la historia de México una sociedad realmente igualitaria, justa, verdaderamente democrática y libre. Lo que, una vez más, da claro sentido a las actuales consignas neozapatistas de «libertad, justicia, democracia», pero también a sus reclamos de «tierra, trabajo, techo, salud, educación y alimentación».

Con lo cual esa Historia y esa memoria críticas y progresistas que proponemos en lugar de las antiguas versiones liberales, deberían también asumir y procesar intelectualmente esta condición (también estructural e insuperable sin eliminar antes al capitalismo) de nuestra modernidad necesariamente deforme, inconclusa y fallida, que no solo fracasa porque se mide siempre desde y en función de los parámetros de las modernidades primero europea y después estadounidense, sino también porque ignora la diferencia profunda y radical de nuestra civilización latinoamericana, y por ende de una posible modernidad igualmente latinoamericana, frente a esos modelos estadounidenses y europeos.

Entonces, la tarea de esta memoria e Historia críticas tendría que ser la de investigar y recuperar orgánicamente a las muchas *modernidades alternativas* que han habitado y aún habitan dentro de la historia de América Latina, y que abarcan lo mismo a la modernidad alternativa de nuestras comunidades indígenas, como a las modernidades campesinas, obreras,

mestizas, negras y populares que siempre han existido y sobrevivido de manera marginal y subterránea, pero persistente y activa, dentro de nuestros itinerarios históricos de las varias naciones del semicontinente latinoamericano.

Al mismo tiempo, otro de los campos de esta nueva Historia crítica, lo mismo que de la nueva memoria que de ella tendría que derivar, sería el del estudio del central y nunca resuelto problema de la propiedad de la tierra para las masas campesinas pobres de nuestro país. Pues si la historia de México de los últimos dos siglos, y aún más atrás, está llena de recurrentes rebeliones campesinas y de conflictos agrarios igualmente reiterados, eso se debe al hecho de que la gran propiedad terrateniente *no fue nunca abolida*, y a que la revolución campesina de 1910-1921 fue *derrotada* y no triunfante, devolviéndose las haciendas expropiadas ya después de 1917, y sometiendo de nuevo a los campesinos sin tierra o con tierras inútiles para el cultivo, a las nuevas formas de explotación económica y de avasallamiento social y político.

Y dado que México ha sido, hasta aproximadamente 1970, un país *predominantemente agrario*, entonces nuestra Historia y memoria deberían ser igualmente una memoria e Historia en donde las clases campesinas y sus movimientos, luchas, manifestaciones y conciencia ocuparan un lugar *central y de primerísimo rango*, lo que a todas luces no ha sido ni es aún el caso. Como no es tampoco el caso de que, complementariamente, se diese también un protagonismo mayor a la clase obrera mexicana, reconstruyendo dentro de nuestra Historia y memoria, desde los embriones de socialismo y anarquismo reivindicados marginalmente por esa clase obrera en la segunda mitad del siglo XIX, hasta el impetuoso crecimiento de ese mismo actor obrero desde 1945 y hasta la fecha, actor que a la vez que se diversifica y multiplica en distintas ramas, sectores y espacios sociales, termina por sustituir, en los últimos treinta años, a la clase campesina en ese rol de centralidad dentro del tejido social mexicano.

Protagonismos hasta ahora ausentes de los grupos indígenas, de los mestizos pobres, de los campesinos y de la clase obrera mexicanos, a los que hace falta agregar también el papel *esencial* de las *regiones* y de las manifestaciones regionales dentro de esa nueva versión de la historia de México. Y ello, no en el limitado e intrascendente proyecto de reivindicar, al margen de la Historia general, una microhistoria de monografías locales, puntuales o regionales de pequeños y poco significativos pueblos, ciudades, áreas o regiones, casual y arbitrariamente escogidos —por ejemplo, solamente por ser el lugar de nacimiento del historiador que los analiza—, sino más bien en el sentido de una reconstrucción crítica e inventiva que sea capaz de entrelazar esa Historia general con las muchas Historias regionales, reconociendo los «tres Méxicos» que, en la larga duración, forman el México actual, es decir: las tres enormes *macrorregiones* del país del norte, el país del centro y el país del sur, que dialogan, se oponen, se articulan y desfasan para construir las distintas dinámicas de la

historia larga y profunda de México[387]. Una nueva Historia crítica que partiendo de esta consideración de esas tres grandes macrorregiones, avanzará después también y sucesivamente en la explicación de las diversas regiones geohistóricas que, como verdaderas *individualidades históricas en movimiento* componen y configuran a esas tres macrorregiones, siendo a la vez el entorno inmediato y el marco de mediación explicativo de las distintas microrregiones, ciudades, localidades y espacios menores cuyo protagonismo real y cuya relevancia específica dentro de esa Historia general habría también que establecer, definir y rescatar para dicha memoria e Historia críticas y renovadas.

Historia y memoria diferentes y alternativas que, junto a esos protagonismos estratégicamente «olvidados» —los indígenas, los campesinos, los obreros— y a estas dimensiones nunca abordadas o asimiladas de manera central —nuestra condición dependiente, nuestra modernidad inconclusa y nuestra esencial diversidad regional—, debería también incorporar y rescatar *otros protagonismos*, como el del papel de las mujeres en la historia de México; o el rol de las poblaciones negras en nuestro país; o la función de distintos grupos sociales minoritarios hasta hoy ignorados o marginados; pero asimismo el estudio y la recuperación sistemática de *otras dimensiones* similarmente ignoradas, como la del papel de la base geohistórica en los procesos específicos de la historia mexicana; junto a la investigación de las dimensiones más fundantes de nuestra civilización material, de la Historia de la vida cotidiana y de sus múltiples consecuencias sociales; de una Historia económica que conciba a lo económico en términos mucho más vastos y complejos que como lo ha concebido hasta hoy; de una Historia demográfica inventiva e interpretativa y no puramente factual, estadística y descriptiva; de una Historia de la familia genuinamente crítica y no puramente anecdótica; de una vasta y audaz Historia social en todas sus ramificaciones y proyecciones diversas; de una Historia del poder, de las jerarquías y de los mecanismos y configuraciones complejas diversas de lo político y de la política; lo mismo que de una amplia Historia cultural, que sea a la vez Historia de la psicología colectiva y de las creencias populares, Historia de las culturas subalternas y de la cultura hegemónica, Historia crítica del arte, de las religiones y de las concepciones del mundo, así como Historia de las ciencias e Historia de la Historiografía y de la memoria histórica, igualmente críticas y heurísticas.

Una Historia nueva, crítica y de vastas dimensiones, que no es otra que la Historia genuinamente *global* defendida por los mejores representantes de las más avanzadas

---

387 Sobre estos «tres» Méxicos, véase el brillante ensayo de Friederich KATZ. *La servidumbre agraria en México en la época porfiriana*. México: Ed. Era, 1980. También Carlos Antonio AGUIRRE ROJAS. «Los tres Méxicos de la historia de México» en *Contrahistorias,* n° 4, México, 2005; «A modo de introducción. Chiapas en perspectiva histórica» en el libro colectivo *Chiapas en perspectiva histórica*, antes mencionado.

tradiciones del pensamiento crítico de los últimos ciento cincuenta años, desde el propio Carlos Marx hasta Immanuel Wallerstein o Carlo Ginzburg, y pasando por autores como Walter Benjamín, Norbert Elías, Marc Bloch o Fernand Braudel, entre otros. Historia global cuya agenda pendiente en el caso de la Historia mexicana es, como vemos, todavía muy grande. Y que sin duda permitiría igualmente reconstruir *de otro modo* a la memoria histórica de nuestra propia Historia de México.

Historia global de México que además permitiría efectivamente *desacralizar a nuestros héroes* actualmente vigentes, pero no simplemente para *rebajarlos* de su condición de mitos a la de hombres ordinarios y comunes —como pretenden los autopostulados nuevos constructores de una memoria histórica *conservadora* que quisiera ahora volverse hegemónica—, sino más bien para mostrar como, detrás de esos «héroes» de la versión liberal, están en realidad las clases populares y las masas campesinas, obreras, indígenas y urbanas de nuestro país, junto a los conflictos de orden económico, los choques de intereses de los grupos y fracciones políticas, los movimientos sociales y sus dinámicas específicas, así como las creencias y las culturas de los distintos grupos sociales de nuestro país.

Al mismo tiempo, esa Historia mexicana global y crítica demostraría cómo no debemos en cambio *desatanizar a nuestros villanos* sino más bien fundar con más elementos y más sistemáticamente dicha condena y satanización, demostrando cómo los grupos y los poderosos intereses económicos, sociales y políticos que esos «villanos» han encarnado, siguen todavía vivos, amenazantes y actuantes dentro de nuestro más actual presente. Porque aún hoy hay una Iglesia de los ricos que se alía con una derecha desvergonzada y belicosa, para entregar nuestro país a los intereses extranjeros, hoy en día en especial a los intereses estadounidenses y españoles, en un escenario en el que Iturbide, Santa Anna y Porfirio Díaz siguen siendo los modelos de los nuevos aspirantes a autócratas, a dictadores, a caudillos salvadores de la patria, a nuevos promotores de maximatos y de permanencias solapadas en el poder, o a falsos hombres supuestamente resueltos y decididos que por «primera vez» se atreven a «enfrentar» al «narcotráfico» o a los supuestos «delincuentes», aspirantes apenas encubiertos a la autocracia y la dictadura, que hemos visto y que continuamos viendo y padeciendo hasta hoy mismo dentro de nuestro país.

Frente a lo cual, es importante desarrollar esta *otra* memoria y esta *otra* Historia alternativas. Memoria e Historia críticas y muy diversas de las actualmente hegemónicas, pero también de las que los gobiernos de Vicente Fox y de Felipe Calderón han querido impulsar en la última década recién transcurrida, que encuentran su punto de apoyo natural y su espacio de retroalimentación y de vasta afirmación social en el seno de las múltiples *memorias populares*, hoy marginadas pero vivas dentro de las culturas de las clases subalternas. De esas memorias

populares en las que, más allá de los ritos oficiales y de la memoria hegemónica, el gran anhelo de emancipación del Imperio español que irrumpió en el movimiento de Independencia, terminó convirtiéndose en la profunda y aún hoy muy arraigada difusión de la actitud y del sentimiento radicalmente *antiimperialistas* que permean la cultura del pueblo mexicano hasta nuestros días. Y en la que también ese anhelo por la recuperación directa de la tierra para los campesinos que la trabajan y esa lucha por una revolución social realmente radical que emancipe y libere socialmente y de modo profundo a las grandes mayorías de nuestro país, anhelos y lucha que se hacen presentes en la revolución mexicana, van a mantenerse vigentes y actuantes como reclamos y demandas permanentes que recorren prácticamente todo el siglo XX mexicano y hasta hoy, arrancándole al poder todas las conquistas sociales de la última centuria —desde una Universidad Nacional de composición *más popular* que cualquier otra de las que ha habido en América Latina, hasta la existencia de un sistema de seguridad y de salud sociales que fueron también, alguna vez, los más amplios y desarrollados de nuestro semicontinente latinoamericano, entre otros—, y reapareciendo con fuerza lo mismo en algunas dimensiones del cardenismo original o en el movimiento estudiantil popular de 1968, que en la vasta movilización electoral de 1988, o en la digna rebelión neozapatista estallada el 1 de enero de 1994.

Por eso, y por debajo de la memoria hegemónica, y más allá de la operación de intento de recambio de esa memoria por parte de los gobiernos panistas de derecha y ultraderecha de Vicente Fox y Felipe Calderón, el *Tata* Lázaro sigue repartiendo la tierra entre los campesinos, y el «2 de octubre no se olvida», y por eso continúa viva la veneración y la admiración populares hacia ese bronco caudillo norteño, nacido de esas mismas clases populares y al que ellas identifican sin duda alguna como uno de los suyos, y que es todavía el héroe popular Francisco Villa, al tiempo que el espíritu de Votán-Zapata sigue cabalgando en el campo mexicano en contra de la injusticia y de la explotación, y cabalgando hoy en especial desde las cañadas y las montañas del Chiapas actual hasta todos los rincones rurales y urbanos de México, ahora cubiertos y no casualmente, por el vasto y digno movimiento social de La Otra Campaña mexicana.

Y ello, hasta que seamos capaces de eliminar la explotación económica, el despotismo político, la jerarquía cultural y la discriminación social en todas sus formas. Lo que entonces no hará que estos héroes o personajes genuinamente populares pasen simplemente al olvido, pero si hará en cambio que la fuerza de su recuerdo en la memoria no sea ya la del agravio de un anhelo no cumplido, la de una derrota trágica y triste, o la de una burla más del poder y de los poderosos, sino más bien la de una bella promesa finalmente realizada y cumplida.

II. MEMORIA HISTÓRICA Y REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA

Imagen, tiempo y memoria.
Aby Warburg y el atlas Mnemosyne

Jaime Blanco
EHESS / Universidad Complutense de Madrid

1. Introducción

Tal y como señaló Robert Klein[388] y más tarde recogió Giorgio Agamben[389] , frente a la obra de Aby Warburg nos encontramos ante una «ciencia sin nombre». Es por tanto nuestro propósito, a continuación, intentar comprender el proyecto warburgiano a través de su último trabajo *Mnemosyne*[390], que concentró los últimos esfuerzos intelectuales de su autor, desde la salida del sanatorio de Kreuzlingen en 1924 hasta su muerte en 1929, y en el que se condensará el esfuerzo por construir una nueva ciencia que supere los problemas de la Historia del Arte de su época, estetizante y formalista, a través de los procesos de la memoria.
Su obra quedará así caracterizada por los problemas de la «escritura de la historia», retomando una vieja *querelle* entre la escritura y la oralidad, que situará su trabajo bajo la metáfora de las «salidas de caverna» (esto es, marcada por un conflicto entre un *antes de* y un *después de*). Trauma del nacimiento —el de la entrada en la historia— que subordina su obra al problema del tiempo: de lo olvidado y de aquello que retorna, es decir, bajo el *síntoma* de lo *original*. De ahí su deseo por pensar *en* y *desde* la «caverna», que simboliza su biblioteca, auténtico núcleo de su pensamiento. Un espacio abandonado a los poderes de la memoria, desde el que se propondrá narrar «otra historia» de las imágenes —comprendida como cristalizaciones de

---

388 R. KLEIN. *La forma de lo inteligible. Escritos sobre el renacimiento y el arte modernos.* Madrid: Taurus, 1980.

389 G. AGAMBEN. «Aby Warburg y la ciencia sin nombre» en *La potencia del pensamiento*. Barcelona: Anagrama, 2008, pp. 127-152.

390 A. WARBURG. *Atlas Mnemosyne.* Madrid: Akal, 2010.

tiempos que pugnan por emerger—, frente a una Historia del Arte humanista, que supedita estas a las significaciones propias del discurso histórico y de la Filosofía de la Historia.

Pero *Mnemosyne* no solo representa un proyecto inconcluso, de casi un centenar de paneles entelados en negro en el que su autor iba depositando cientos de fotos, los cuales iban transformándose en función de las nuevas asociaciones y conocimientos adquiridos, sino también la palabra que hizo grabar en el dintel de entrada a la gran biblioteca del Warburg Institut, estableciendo de este modo una relación indisoluble entre el espacio de la biblioteca, el término *Mnemosyne* y sus propios intereses.

2. En el interior de la caverna

Como la frase que daba la bienvenida a aquellos que querían estudiar en la Academia platónica: «No entre aquí quien no sepa geometría», y que parece resumir el testamento vital de un Platón decepcionado[391], *Mnemosyne* representa no solo el presupuesto central de sus planteamientos y el testamento intelectual de sus búsquedas, sino también la manera en que ordenaba los libros de su biblioteca. Estos se disponían, no en función de un orden alfabético o aritmético, sino según sus intereses, preocupaciones y asociaciones, variando de disposición con cada nuevo hallazgo. Cómo relató Saxl —su ayudante en Hamburgo y más tarde en Londres—, la ley que guiaba la disposición de los mismos era la del «buen vecino», según la cual la solución a un problema no se encontraba en un libro, sino en el que se encontraba a su lado. La biblioteca representaba así, las preocupaciones y desplazamientos de significación que constantemente se generaban en el interior de su mente. Puede afirmarse entonces que representa en realidad el interior cavernario de los fantasmas que habitaban la cabeza del propio Warburg, y *Mnemosyne* constituye la clave de su funcionamiento.

El atlas *Mnemosyne,* con sus grandes paneles rodeando el centro de la gran biblioteca, en un extraño diálogo con los volúmenes que le rodeaban (formando casi un círculo mágico que recordaría el altar donde los indios hopi llevaban a cabo el ritual de la serpiente que tanto le fascinaría[392]), se convertiría en una gran teatro de la memoria, como aquel construido en el siglo XVI por Giulio Camillo[393], un gran atlas mnemotécnico de la cultura occidental que

[391] G. COLLI. *La naturaleza ama esconderse.* Madrid: Siruela, 2008, pp. 292 y ss.

[392] A. WARBURG. *El ritual de la serpiente.* México D.F.: Sexto Piso, 2008; F. SAXL. «La visita de Warburg a Nuevo México» en *La vida de las imágenes.* Madrid: Alianza, 1989, pp. 290-295.

[393] A. F. YATES. *El arte de la memoria.* Madrid: Siruela, 2005, pp. 153 y ss.

serviría a su autor para seguir «encontrando» esas relaciones temporales que constituyen el significado oculto de las formas, allí donde estas permanecían ocultas.

Si el mito de la caverna puntúa las narraciones de la cultura occidental desde sus inicios, convirtiéndose en el espacio original a partir del cual comienzan las historias sobre lo propiamente humano[394], su preponderancia a lo largo de la historia se deberá a que en él parece «formalizarse» el recuerdo de un origen perdido, como si dentro de la caverna se guardase otra manera de narrar la identidad de lo humano. Quizás porque en la metáfora cavernaria se «sintomatiza» un trauma. La representación de una pérdida, que se constituirá en *leitmotiv* de la vida del hombre, y que será entendida, a partir de ese instante, como el necesario regreso a ese origen olvidado que siempre pugna por emerger: regreso a la caverna originaria del vientre materno.

Trauma del nacimiento y sentimiento de retorno-repetición —señalado por Otto Rank[395]— que, como recoge Blumenberg, quedará metaforizado en el trauma de las *salidas de caverna*, donde el pensador alemán reúne aquellos poderes propios de la memoria, del sueño y de la invisibilidad, frente a un exterior entendido traumáticamente y marcado por la escritura, la historia y las luces de la razón, es decir, con todo aquello relacionado con la formalización lingüística. Dialéctica del interior y del exterior, donde se asistirá a dos formas distintas de narrar el tiempo: mediante la memoria y mediante la escritura; quedando a partir de esa «salida-expulsión» simbólica, un elemento en tensión que permanecerá a lo largo de la historia occidental como irresoluble.

La obra de Warburg retomará esta vieja querella entre oralidad y escritura, entre memoria e Historia; su «arte de la memoria» es la comprensión del fenómeno cultural como la escenificación de tal conflicto, la lucha entre el tiempo de lo original (siempre conflictivo) y el tiempo de los inicios (la narración «tranquila» de la Historia). Él entiende la cultura como una forma *trágica* —en el más puro sentido nietzscheano—, como retorno *de lo mismo*[396], es decir, como el regreso desestabilizante de otras temporalidades traídas por la memoria en forma de *supervivencias*. Elementos que vendrán a cuestionar el propio discurso y la temporalidad histórica o, como diría Freud en su *Malestar en la cultura*, a considerar la imagen como un síntoma que escenifica ese conflicto original de la cultura con lo no olvidado.

Para Blumenberg, el interior de la caverna es el lugar donde se sucederán las narraciones orales del clan por parte de aquellos tullidos incapacitados para la caza y la recolección[397], a

---

[394] H. BLUMENBERG. *Salidas de caverna.* Madrid: Antonio Machado Libros, 2004.

[395] O. RANK. *El mito del nacimiento del héroe.* Barcelona: Paidos, 1991.

[396] G. DELEUZE. *Nietzsche y la Filosofía.* Barcelona: Anagrama, 1971, pp. 71-72.

[397] H. BLUMENBERG, op. cit., pp. 31 y ss.

partir de las cuales se ordenará el tiempo de los acontecimientos para aquellos cuya existencia está marcada por la rutina de la obtención del sustento y cuya identidad, paradójicamente, se encontraría en esa memoria. El propio Warburg debió concebir su estancia en el sanatorio del doctor Ludwing Binswanger de una forma semejante, pues entre sus paredes llevó a cabo un proceso similar de reconstrucción mnemotécnica de su propia experiencia, intereses y búsquedas, con el fin de poner orden a sus delirios. Allí, entre las numerosas charlas con Binswanger sobre Freud y Nietzsche, y con la asistencia habitual de Ernst Cassirer, intentó poner orden al relato de sus investigaciones y a las tensiones que le marcaban, culminando tal proceso de «cura» con una conferencia sobre *El ritual de la serpiente,* en la que retomaría el viaje que unos años antes (1895) lo había llevado a visitar a los indios pueblo en América. Gracias a esta conferencia —según el informe de Binswanger—, Warburg consiguió salir del proceso de locura narrándose a sí mismo aquello que descubrió en aquel viaje. Un recuerdo obsesivo, que estaba pugnando por emerger, y mediante el cual logró dar sentido a sí mismo, como a sus búsquedas, y fundar una nueva disciplina que tendría como conceptos fundamentales la idea de supervivencia (*Nechleben)* y de imagen-pathos (*Pathosformeln*), que culminarían en el atlas *Mnemosyne*.

En estos primeros instantes míticos, la caverna queda así definida por el lugar de *lo otro*. Aquello que pugna por emerger, desplazando, desestabilizando y revelando, frente a la narración histórica, otra manera de acceder a *lo original* mediante los procesos de la memoria. Es aquí donde nace el proyecto warburgiano. Una búsqueda de *lo original* que al pugnar por emerger, en cada momento de la historia, «sintomatiza» las imágenes, convirtiéndolas en supervivencias (*Nachleben*), anudaciones de tiempos diferentes —pasados y presentes— y de sus fuerzas expresivas que, al irrumpir, dinamizan las formas de la cultura, que se entienden como cristalizaciones de tales tensiones (*Pathosformeln*). La mente, la caverna y la memoria parecen disponerse, de este modo, como una tríada indisoluble, que vuelven a presentársenos en la figura de Warburg, bajo la forma de las preocupaciones de su cabeza, de su biblioteca y de *Mnemosyne,* convirtiendo su «ciencia sin nombre» en un pensamiento que nace *en* y *desde* la caverna.

Pero pronto este lugar de *lo otro* habría devenido en un espacio de engaño y simulación, tal y como acontecerá con Platón tras el *Simposio,* cuando «el destino de la Filosofía está sentenciado»[398]. Momento en el que la vida quedará bajo sospecha, al devenir lingüística y literaria[399]. Instante en el que el mundo se convertirá en representación[400]; entendiéndose

---

[398] G. Colli, op. cit*.*, p. 273.

[399] G. COLLI. *El nacimiento de la Filosofía,* Barcelona, Tusquets, 2005, p. 114.

[400] G. COLLI. *La naturaleza ama esconderse.* Madrid: Siruela, 2008, pp. 286-287.

como una ocultación de una Verdad que ya no interesará alcanzar, sustituida ya por una finalidad educativa y política[401], donde el saber de los «sabios» se convierte en literatura y en un nuevo género literario denominado por el propio Platón como «Filosofía». Pero tal momento solo se producirá con la preponderancia del signo lingüístico entendido como una significación que oculta, es decir, cuando Edipo derrote a la esfinge y su mundo simbólico[402] de oralidad y de memoria, y cuando el «enigma» y la sabiduría devengan en literatura filosófica y en mitología[403], arrinconando definitivamente al mito. Diferenciación establecida ya por el propio Platón en el *Critias*[404] y en el *Timeo*[405], donde la memoria defendida con anterioridad en el *Fedro* quedará subordinada definitivamente a los valores de la escritura y, por qué no, de la Historia entendida como mitología[406]. Un proceso alumbrado por Platón, de crítica e interpretación del pasado a través de la escritura, que muestra, como señala en las *Leyes*[407], que la vida justa y sana exige una dirección hacia la cual deben ser enfocados todos los cantos, mitos y discursos. Esto es, la subordinación —y por tanto, la muerte— del acontecimiento ante el *logos* (tal y como hará Panofsky). La caverna quedará así comprendida como el espacio del olvido y, por tanto, se confrontará al espacio que alumbra la propia escritura como Historia.

3. Escritura y oralidad

Sin embargo, antes de iniciar el estudio del atlas *Mnemosyne*, es necesario hablar de un trauma. Aquel marcado por las salidas de caverna y por la entrada en las narraciones del tiempo, pues la imagen y el tiempo marcarán las principales preocupaciones de la obra de Warburg, retomando el conflicto entre Historia y memoria, entre escritura y oralidad, entre la Historia del Arte, como muerte y olvido, y su «ciencia sin nombre», como restitución de la vida a las imágenes. Una tensión presente ya en las tradiciones del Antiguo Testamento, en las que, tras la animadversión hacia lo humano, subyacería el trauma del paso del nomadismo al

---

401 G. COLLI, op. cit., p. 287.

402 G. AGAMBEN. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental.* Valencia: Pre-Textos, 2001, pp. 232 y ss.

403 Th. W. ADORNO y M. HORKHEIMER. *Dialéctica de la Ilustración.* Madrid: Trotta, 2004, p. 13.

404 *Critias,* 110 a-b.

405 *Timeo,* 20-21.

406 M. DETIENNE. *Los griegos y nosotros.* Madrid: Akal, 2007, cap. II, pp. 25 y ss.

407 *Leyes*, II, 664 a-b.

sedentarismo, del pastoreo al comercio urbano, y sobre todo la entrada de la escritura en las tradiciones orales del mundo hebreo. Este conflicto lo encontraremos de nuevo en los textos platónicos de juventud, en la obra de Rousseau, quien se sentirá falsificado por la escritura[408], y en Nietzsche, donde su conflicto entre palabra y canto marcaría su obra como una búsqueda de ir «más allá de la escritura», una vez reconocida también su naturaleza falsificadora; en un claro intento por reivindicar la naturaleza expresiva del lenguaje a través de la presencia y de la voz[409].

Será en un fragmento del *Fedro,* sobre la invención del alfabeto por Theuth, donde Platón pondrá las bases del conflicto entre la escritura y la oralidad, definiendo a la primera como no verdadera[410]. Una idea que volverá a aparecer en el segundo pasaje de su *Carta séptima*, donde hablando de su vida y sus experiencias dolorosas en la corte de Dionisio II, tirano de Siracusa, parece cuestionar su propia obra escrita: «Ningún hombre sensato osará confiar sus pensamientos filosóficos a los discursos y, menos aún, a discursos inmóviles, como es el caso de los escritos con letras»[411].

Frente a ambos textos, Platón se enfrentará en el *Timeo,* no tanto al problema de la verdad, como al desafío por construir un método «científico» —enfocado a la *paideia* y a la política— que permita recuperar y relatar el pasado de la ciudad de Atenas. La imposibilidad de acceder a los hechos antiguos, porque aquellos que participaron no dejaron testimonio escrito alguno, determinará los límites del conocimiento del pasado, así como la estrategia para recuperarlo. Para ello confrontará las tradiciones griegas y egipcias: Solón (la memoria) frente al sacerdote Saïs (la escritura); concluyendo que la causa de la conservación de las tradiciones más antiguas en Egipto se debe a que las cosas trasmitidas por el oído han sido registradas desde antiguo, frente a Grecia, cuya pérdida de la escritura después de cada destrucción, convierte a los griegos en iletrados e incultos, quedando la memoria rota[412] y el conocimiento reducido a unos cuantos nombres y algunas tradiciones confusas[413].

---

[408] J. STAROBINSKI. *Jean-Jacques Rousseau. La transparencia y el obstáculo.* Madrid: Taurus, 1983, pp. 183 y ss.

[409] G. COLLI. *Después de Nietzsche.* Barcelona: Anagrama, 2000, pp. 105-106.

[410] *Fedro*, 274 e: «Y ahora tú, precisamente, padre que eres de las letras, por apego a ellas, les atribuyes poderes contrarios a los que tienen. Porque es olvido lo que producirán en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos. No es pues un fármaco de la memoria lo que has hallado, sino un simple recordatorio. Apariencia de sabiduría es lo que proporcionas a tus alumnos, que no verdad».

[411] G. COLLI. *El nacimiento de la Filosofía,* Barcelona, Tusquets, 2005, pp. 116-117.

[412] *Político,* 271 c.

[413] *Timeo,* 23 a-c.

Si bien el *Timeo* se configura como un diálogo oral entre Solón y Saïs, el *Critias* volverá a contar la misma historia una vez consultados los escritos. Este segundo es, por tanto, un relato estrechamente vinculado al anterior, pero nacido ya de la escritura y no de la memoria[414]. De este modo, las genealogías aparecidas en el *Timeo* apenas remiten a una historia posterior a la fundación de Atenas, mientras que en el *Critias* se señala una genealogía más antigua, por su relación con lo escrito, que remite al «origen». La mitología y la historia, en esa búsqueda del origen, dotarán de un *logos* al mito, para adentrarse en la investigación de las tradiciones antiguas. Encontramos, por tanto, a un Platón que recupera las tradiciones antiguas en función de una racionalidad interna, para reconstruir un pasado en función de una finalidad: la *paideia*, y por ello muy próximo a los principios que señala Heródoto en su *Proemio*.

A partir de textos como *Fedro* y la *Carta séptima,* toda la Filosofía antigua creerá en el «valor ontológico del habla», por el que el discurso trasmite la vida y el alma a aquel que escucha[415]. Una tensión conflictiva entre oralidad y escritura que será reactualizada por Warburg en su «ciencia sin nombre».

4. Imagen y tiempo: el nacimiento de la Historia del Arte

Tal y como muestra el triunfo posterior de la obra platónica, el mundo que alumbra el «nacimiento de la Filosofía» es un mundo de escritura; junto a ella se desarrollan otros géneros literarios, como será el caso de la Historia con Heródoto[416], con quien el *logos* mitológico —la indagación— penetrará en el reino del aedo y de las leyendas narradas por él, tal y como vimos en el *Timeo* o en el *Critias*. A partir de estos instantes parecerá imponerse un discurso predominante sobre el tiempo, el de la Historia y su escritura, a través del cual los diferentes hechos, acontecimientos u objetos buscarán un origen y un sentido, como será el caso de la Historia del Arte. Los objetos pasarán, de este modo, a dotarse de una nueva significación y quedarán supeditados al discurso de la Historia, puestos al servicio de las estructuras y finalidades subyacentes al discurso histórico, frente a las que Aby Warburg intentó, mediante su «ciencia sin nombre», refundar la Historia del Arte.

[414] *Timeo,* 24 a.

[415] P. HADOT. *Wittgenstein y los límites del lenguaje.* Valencia: Pre-Textos, 2007, p. 115.

[416] F. DOSSE. *La Historia. Conceptos y escrituras.* Buenos Aires: Nueva Visión, 2004, p. 11.

A través de los textos fundacionales veremos cómo la Historia del Arte nacerá vinculada a la Filosofía de la historia[417], es decir, a una reflexión sobre el sentido de los acontecimientos, entendidos estos como un todo condicionado históricamente. Una significación que, al estar fuera de las capacidades del saber, solo podrá ser explicada mediante la religión y la fe —la profecía—; inscribiendo, de este modo, la Historia en el marco de la Teología. De ahí que para judíos y cristianos la Historia signifique ante todo, Historia de la salvación, pues esta es la que determina el sentido último de su historia. Idea de finalismo teológico como generador de sentido que marcará profundamente la Historia de las imágenes, pues estas ocuparán un lugar central en Occidente a partir de la obra bíblica, principalmente el Génesis, donde el hombre es hecho a imagen y semejanza de Dios[418], impregnando de este modo los esfuerzos por la temporalización de la imagen bajo la idea de muerte y resurrección. Una pregunta por el sentido y finalidad última del arte que encontraremos en los textos de Plinio, de Vasari y de Winckelmann, a través de una reflexión temporal que buscará en un origen, un ideal que dé sentido al acontecer, posibilitándolo, y que determinará además las finalidades intrínsecas a la propia Historia del Arte.

Podemos establecer dos momentos posibles para el nacimiento de la Historia del Arte, esto es, para el intento por inscribir los objetos e imágenes en la secuencia de la Historia. Por un lado, el año 77 de nuestra era, en el que está datada la carta en que Plinio el Viejo dedica su *Historia natural* a Vespasiano. Y por otro lado, el año 1550, cuando Vasari dedica sus *Vidas* a Cosme de Medici. Dos momentos que no solo serán interpretados como *originarios* por parte de la mirada del historiador actual, sino cuyo carácter de constituirse como tales se desprendería de la propia intención de sus autores[419].

Puede decirse que antes de Plinio no ha existido ningún intento de temporalización de las imágenes como forma de dotarlas de significación. Con Platón y Aristóteles asistimos a las primeras reflexiones teóricas sobre la creación de objetos y al establecimiento de diferencias de calidad o de nivel entre unos y otros. Inscritos dentro de las reflexiones sobre la *techné* y la *poiesis*, los objetos se entendían y significaban a partir de la idea de *mimesis*, esto es, a partir de la *producción* o «entrada en la presencia», lo que determinaba el paso de una cosa del «no

---

[417] K. LÖWITH. *Historia del mundo y salvación. Los presupuestos teológicos de la Filosofía de la Historia.* Buenos Aires: Katz, 2007, p. 13: «[…] la interpretación sistemática de la historia del mundo según un principio rector, por el que se ponen en relación acontecimientos y consecuencias históricos, refiriéndolos a un sentido último. Entendida así, toda filosofía de la historia es totalmente dependiente de la teología, esto es, de la interpretación teológica de la historia en tanto historia de la salvación».

[418] *Génesis*, cap. I, vers. 26-28; *Éxodo,* cap. XX, vers. 4-6.

[419] G. DIDI-HUBERMAN. *Ante el Tiempo.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005, p. 84.

ser» al «ser»[420]. La preocupación principal versaba sobre la forma de la creación y su relación con la idea (*eidos*); pero nunca en relación a una secuencia temporal, de acumulación o perfeccionamiento técnico, de progreso, de muerte o de resurrección. Los griegos no se preguntaron por el sentido último de la historia del mundo, pues a diferencia de los cristianos (tal y como conceptualizará la obra de san Agustín *De civitate Dei contra paganos,* que se pregunta por el sentido oculto de los acontecimientos históricos como un elemento vinculado a la esperanza y a un futuro de salvación), estaban conmovidos más bien por el orden visible, por lo que la idea de devenir fue principalmente su modelo de interpretación de la historia. Todo se mueve en un eterno retorno de lo mismo, en virtud de lo cual cada nuevo acontecer es remitido a un punto de partida —de creación—. Para los griegos fue mucho más interesante y significativo aquello que permanece, que los cambios progresivos y radicales[421].

Será con Plinio el Viejo, ya en época romana, cuando se produzca la primera historización de las imágenes, quizás, como ha señalado Agamben[422], vinculada al peso otorgado por la sociedad romana al trabajo y a la entrada de la temporalidad biológica en la comprensión de la producción; claramente visible en la adscripción de la *poiesis* al lugar de la *praxis*, a través de su vinculación al *operari* (productor). Un cambio profundo, que colocará el acto creativo en relación con la acción y la producción voluntaria de un efecto; lo que pondrá la producción bajo la sombra de lo humano y su *logos*. Si bien no podemos hablar todavía en Plinio de una reflexión propiamente dedicada al arte[423] —como la veremos posteriormente en las *Vidas* de Vasari— pueden extraerse de su obra, sin embargo, una serie de conceptos importantes sobre el arte, que marcarán la reflexión posterior.

Del Libro XXXV se desprenderán las reflexiones que a continuación plantearemos sobre la *pictura* y la *imago*, entremezcladas con la idea de naturaleza que caracteriza todo el texto. De este modo, en los primeros catorce párrafos del Libro XXXV, antes de la aparición del término *de picturæ initiis,* Plinio establece ya su interpretación del arte inscrita dentro de un modelo temporal, si bien este se desarrollará de forma compleja, por lo que puede hablarse de una «temporalidad partida»[424] o doble. En un primer nivel, tendríamos un modelo temporal derivado de la naturaleza, que podríamos denominar como biológico, que marca los modelos

[420] G. AGAMBEN*. El hombre sin contenido.* Barcelona: Áltera, 2005, pp. 111 y ss.

[421] K. LÖWITZ*,* op. cit.*,* p. 19.

[422] G. AGAMBEN*,* op. cit., p. 114.

[423] E. SELLERS y K. JEX-BLAKE*. The Elder Plyny's Chapters on the History of Art.* Chicago: Ares, 1976; J. ISAGER. *Pliny on Art and Society. The Elder Pliny's Chapters on the History or Art.* Londres-Nueva York: Routledge, 1991, pp. 9-17.

[424] G. DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 88.

temporales subyacentes bajo la idea de nacimiento, devenir y muerte. Y, a partir de este denominador común, se desarrollan un tiempo genealógico y un tiempo histórico.

El tiempo histórico se planteará al hablar de los «inicios de la *pictura*», en Grecia y Egipto, tras los catorce primeros párrafos. El modelo histórico aplicado será el de *inicio* (a partir de la idea de origen como muerte) y el de *tiempos históricos sucesivos*. El tiempo genealógico, en cambio, no presentará una temporalidad ni histórica, ni teleológica. Se desarrollará en los primeros catorce párrafos del Libro XXXV y se referirá a la *imago*, que contrapondrá a *pictura*. En este sentido, la genealogía será para él una temporalidad propiamente romana, que se construye en función de un *origen*, que aludiría al ritual romano —fundamento del derecho privado— de la *gens* romana; la cual legitimaría la posición social del individuo en la sociedad romana mediante la rememoración de los antepasados familiares (los orígenes), que encontraría su materialización en las ceras mortuorias o *imago*. Mientras la *pictura* estará marcada por los ideales estéticos propio del gusto de la imitación y de los juegos ópticos —estableciendo su legitimidad en función de lo bueno y lo malo, propios de la institución académica—, la *imago* estará marcada por los valores jurídicos de la ley romana —lo justo—, y por la relación de semejanza con un origen jurídico que legitima la imagen (el antepasado). Es la ley —origen— la que legitima el arte (como *imago*) y no la mimesis.

Para Plinio, la *imago* ya está muerta en el momento de escribir su texto, pues ha perdido su función «original» en la sociedad. Mientras que la *pictura*, que renace en Roma tras sus inicios en Egipto y Grecia, se relaciona con un inicio y con sucesivos renacimientos que la propia Historia funda en su acto de escritura, lo que posibilita su continuidad respecto del pasado, así como su sentido final. En tanto que Historia, la *pictura* habría perdido su relación con un origen que la propia historia ocultaría, depositando su sentido en un futuro aún —o más bien, siempre— por venir. En cambio, la *imago* propia de la genealogía, si bien se relaciona con un origen con el que ya no existen conexiones, estas deberán establecerse mediante otras estrategias no históricas, vinculadas a la rememorización del origen. De este modo, la temporalidad genealógica pone en juego la idea de origen como un problema de memoria y de identidad (construida en la memoria de la *gens* romana) que no genera una temporalidad sucesiva, una evolución como en la *pictura*, sino, por el contrario, una reactualización constante de ese origen desaparecido en cada *imago*. De ahí que la categoría que emplea Plinio para la idea de *imago* sea la de *semejanza*, frente a las leyes de la imitación (mimesis), propias de las destrezas técnicas y del saber erudito de la *pictura.* La *imago* estará vinculada, pues, a las ceras de la retratística romana, que hunden sus raíces en el derecho romano y en el rito, en la idea de origen y de destino, marcada por la *dignitas* y por el *tradere* (esto es, la

transmisión de la tradición y de las generaciones)[425], frente a la degeneración de la *pictura* marcada por la *luxuria* que generará el intercambio y la moneda.

A partir de Plinio, podremos ver estas dos tradiciones temporales, la genealógica y la histórica, en las principales corrientes de la Historia del Arte que estudiaremos a continuación. Por un lado, la humanística, que fijará la obra de Vasari de forma canónica, estableciendo la Historia del Arte como un problema de muerte, inicio, resurrección, renacimiento y perfeccionamiento. Y, por otro lado, la genealógica, la cual, planteada por la *imago* pliniana, nos llevará a los modelos temporales aplicados por Warburg como estrategia para sacar al arte de los modelos temporales de la historia. Sin embargo, ambos modelos quedarán desde la obra de Plinio como indisolublemente unidos, tal y como veremos en la obra de Vasari, a través de la vinculación del origen al concepto de inicio e ideal, así como de la restitución del *logos* humano. Elementos que posibilitarían el renacer constante de este inicio-ideal a lo largo de la historia; configurando así el rasgo esencial de la Historia del Arte como renacimiento constante del ideal-*logos* (*disegno*)[426]. Frente a ello, Warburg, en la línea nietzscheana y freudiana, vinculará el origen con lo propiamente original, con aquello que siempre desbarata y perturba la imagen; contrapuesto a la idea de origen como inicio, siempre claro y equilibrado, propio del ideal, con el que la Historia presenta siempre a la imagen, en tanto que inscrita en su discurso.

El otro gran texto fundacional de la Historia del Arte será la obra *Vidas* de Giorgio Vasari[427], quien supeditará, nuevamente, las imágenes al tiempo de la historia, estableciendo su inicio-renacimiento —tras los egipcios y los griegos— con Giotto, a partir de la constatación en su época de la muerte del arte antiguo a causa del «otoño» medieval. Se impone así la tarea de volver a recuperar ese origen, haciéndolo renacer en un nuevo inicio mediante su narración y mediante los «escritos» de la antigüedad, tal y como vimos en el *Critias*. Nos encontramos ante un relato sobre el arte que comenzará con la constatación de su muerte y de su renacimiento con Giotto, cuya obra habría sido el inicio de una nueva evolución fundamentada en la mimesis —entendida ahora como copia de la idea—, y que habría progresado hacia un fin en el que esa perfección de la idea habría sido alcanzado definitivamente con Miguel Ángel, con quien el espíritu clásico —o el ideal— habría renacido; fundamentando así la esencia del Renacimiento. Como en Plinio, asistiríamos a una doble temporalidad: por un lado, a un origen y su muerte; y por otro, a un inicio-renacimiento y a la narración de su evolución mediante su historia. Una temporalidad doble

---

[425] G. DIDI-HUBERMAN, op. cit., pp. 104-105.

[426] E. PANOFSKY. *Idea. Contribución a la teoría de la Historia del Arte*. Madrid: Cátedra, 1983.

[427] P. L. RUBIN. *Giorgio Vasari. Art and History*. New Haven-Londres: Yale University Press, 1995.

que al entremezclar dos temporalidades, cíclica e histórica, recordaría a la desarrollada por los teólogos cristianos en relación a la figura de Cristo, quien es visto al mismo tiempo como culminación de una historia y al mismo tiempo iniciador, por segunda vez, de un devenir.

La mirada arqueológica del siglo XVIII dotará de nuevas perspectivas a la narración histórica humanista, marcada ahora por un claro impulso «científico». La *Historia del Arte en la Antigüedad* de J. J. Winckelmann repetirá la estructura planteada por Plinio y Vasari, pero dotando de un carácter «evolucionista» a las formas, siguiendo un modelo natural próximo al espíritu que impulsaba la empresa pliniana y a las obras de su propia época, como vemos en Buffon, y creando un «método histórico» propiamente dicho, más allá de la experiencia clasificatoria o taxonómica de las Luces.

Para él, el arte clásico —momento de perfección en el que la verdad se ha revelado a los griegos— está definitivamente muerto en su época, comprendiendo así su tarea como historiador como la narración fantasmática del tiempo, un duelo a través de las sombras de aquellos objetos que constituirán nuestros anhelos[428]. Sin ninguna pretensión de renacimiento, inscribirá su esquema temporal bajo el arco de la grandeza y la decadencia[429]. Pero su idea sobre la centralidad o *modelidad* de lo antiguo y la constatación de la muerte del arte en su época, así como la necesaria tarea de hacerlo renacer mediante la escritura histórica y la mimesis de la esculturas antiguas, abrirán su método a la Historia, pese a su doble temporalidad: por un lado, la intemporalidad de los griegos (el ideal inmutable u origen esencial, supuestamente periclitado) y, por otro, su análisis de los tiempos históricos (la evolución como degeneración). Tiempos aparentemente excluyentes, que quedarán anudados bajo el concepto de *mimesis*[430]. Categoría central que posibilitará el método histórico —entendido como resurrección—, al abrir el presente al ideal antiguo y al estudio de su perpetuación (mediante su mimesis). De este modo, la obra de Winckelmann queda convertida en una auténtica Filosofía de la historia, pues en tanto que nacimiento y degeneración, estará marcada por una búsqueda de la *esencia misma del arte* como dadora de sentido y de continuidad. La Historia del Arte posterior quedaría así conformada bajo la tiranía *estetizante* del arte clásico y del *idealismo*. El ideal clásico y su mimesis se convierten así en motor de significación, en el sentido que permite dar comprensión a la Historia de las formas artísticas. La *Historia del Arte en la antigüedad* se presenta como la superación de las

---

[428] J. J. WINCKELMANN. *Historia del Arte en la Antigüedad.* Madrid: Aguilar, 1989, parte II, libro único, sección V, cap. XX, p. 519.

[429] J. J. WINCKELMANN, op. cit., «Prólogo del autor», p. 33.

[430] J. J. WINCKELMANN. *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura.* Barcelona: Península, 1998, p. 18.

contingencias históricas, de ese duelo y su consiguiente melancolía, gracias al ideal clásico, que parece mantenerse como el bajo continuo y el sentido profundo (finalidad) de la Historia de las formas.

En todas estas narraciones históricas de la imagen, encontramos un elemento común que nos llama poderosamente la atención, como es el hecho de que todas ellas se inician con una muerte del origen que es necesaria para el nacimiento de la escritura de la Historia —y el método histórico—. La cual quedará marcada bajo la sombra de lo muerto, tal y como había señalado Platón en el *Fedro* y recoge Michel de Certeau[431], pues «el relato histórico desempeña el papel de rito de sepultura, que exorciza la muerte al introducirla en su propio discurso. Su función simbolizadora radica en permitir que una sociedad se sitúe, dándose en su propio lenguaje un pasado que abre en el presente un espacio singular»[432].

Esta relación con un origen muerto marca así el impulso idealista de la Historia del Arte como renacimiento de un origen perdido que es resucitado para el presente —en forma de Historia— gracias a la continuidad temporal que posibilitaría la mimesis del ideal clásico.

El precio de la comprensión y significación dada por la historia, estará marcado, por tanto, por la necesaria muerte del elemento que va a ser historiado. Por la muerte del objeto en su particularidad para que, asumiendo valores y significados ajenos, pueda volver a renacer —aun al precio de ser una sombra de lo que fue— creando una continuidad especular con un origen perfecto: el ideal griego. Por lo que puede constatarse que el discurso de la Historia del Arte nunca nace definitivamente —no existe un origen absoluto para ella—, sino que siempre vuelve a comenzar, a renacer, en cada acto o intento de su narración. De ahí que la idea de Renacimiento marque la Historia del Arte, como ya recogiera el famoso libro de Panofsky[433], que inscribe la disciplina dentro de la «Filosofía de la historia» y señala al Renacimiento como su gran paradigma.

El clasicismo artístico del siglo XVIII, marcará las pautas del discurso histórico decimonónico, permitiendo así la gran construcción histórica del siglo siguiente, centrada en la reflexión poética, como ha señalado Peter Szondi. La Historia del Arte partirá en gran medida de las reflexiones enunciadas por las obras de Kant y Hegel[434], pues con Kant se abre la posibilidad de superar la aparente dificultad que conllevaría la doble temporalidad del historicismo de Winckelmann y de Herder, quienes condicionaban las manifestaciones artísticas a los

---

[431] M. DE CERTEAU. *L'écriture de l'histoire.* París: Gallimard, 1975, pp. 140 y ss.

[432] F. DOSSE, op. cit., p. 105.

[433] E. PANOFSKY. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental.* Madrid: Alianza, 2001.

[434] M. PODRO. *Los historiadores del arte críticos.* Madrid: Antonio Machado Libros, 2001.

momentos históricos (climas, territorios, formas políticas, etc.)[435]. Al establecer la relación del arte con la naturaleza a través de la razón, Kant permite superar estos condicionantes sociales e históricos, estableciendo la posibilidad de estudiar artes de culturas diferentes y de tiempos pasados pues, en tanto que realizaciones humanas, participarían todas ellas de un *todo* universal; con ello se rehabilitan las preguntas sobre la esencia de las cosas, como la de lo bello, que constituirán el auténtico *leitmotiv* y posibilitador de la reflexión filosófica decimonónica[436]. De este modo, la crítica kantiana y las reflexiones sobre la historia de Hegel permitirán fundamentar filosóficamente el ideal estético del humanismo de Vasari y de Winckelmann. A partir del siglo XIX, el espíritu clásico del hegelianismo que vemos en Schnaase, el psicologismo kantiano difundido por Herbart y retomado por Adolf Göller —preocupado por la percepción del artista a la hora de la reelaboración del material del pasado—, el «evolucionismo» recogido por Semper y sus primeras reflexiones sobre el estilo (*Urmotiven*), así como los *Kunstwollen* de Aloïs Riegl o las ideas de Wölfflin, marcarán el desarrollo de una reflexión formal sobre el arte en la que subyace una comprensión histórica de la forma —el ideal—, que en mayor o menor medida será deudora del proyecto winckelmanniano.

5. Aby Warburg: Historia y memoria

Frente al modelo histórico humanista de «grandeza y decadencia», y altamente conmovido por las lecturas de Buckhardt, cuyo concepto *impuro* de *renacer* implicaba la comprensión de un tiempo dialéctico —un tiempo-remolino—[437] que entiende la cultura como «formas psíquicas» y las imágenes como fuerzas dinámicas, Warburg propondrá un modelo cultural, que busca comprender el tiempo presente de una forma no lineal y teleológica. Frente al equilibrio y a la diafanidad propia del humanismo, propone un tiempo diacrónico, complejo, híbrido, que cristaliza en cada momento presente y que no puede ser puesto en relación con ningún inicio. De este modo, frente a un modelo de Historia basado en el renacimiento del ideal, a partir de un inicio que parece fundar el acto narrativo del historiador —como duelo—, propondrá el concepto de supervivencia (*Nachleben*) a partir de la idea de origen. Un origen que no alude ya a un tiempo histórico, sino a un tiempo psíquico, que convertirá su proyecto en una especie de Historia del inconsciente cultural —de las patologías del tiempo—, completamente

[435] P. SZONDI. *Poética y filosofía de la historia I.* Madrid: Visor, 1992, pp. 21 y ss.
[436] P. SZONDI, op. cit., p. 17.
[437] G. DIDI-HUBERMAN. *La imagen superviviente.* Madrid: Abada, 2009, p. 71.

alejado de los arquetipos jungianos (en tanto que estos aludirían a una especie de ideal o esencialismo no complejo) y que, como la *Gradiva* freudiana, introducirá el arte en los ámbitos del sueño y del mito. Buscará comprender el arte en su presente sin necesaria conexión a un inicio y su posterior desarrollo, sino, como Nietzsche, poniéndolo directamente en relación con lo originario. De ahí que su relato, su «ciencia sin nombre», nunca comience, pues siempre ya ha comenzado. Para él, las formas e imágenes del pasado no vienen determinadas por el tiempo propio de la escritura de la historia, sino que se comprenden como cristalización del propio tiempo, esto es, como *supervivencias*.

Formado en sus años de juventud en diferentes disciplinas, lo que rompe la tendencia a la parcelación de conocimientos (tal y como muestra la convivencia como «buenos vecinos» de los volúmenes de su biblioteca), comenzó sus estudios en las clases de los arqueólogos Reinhard Kekulé von Stradonitz, Adolf Michaelis y Carl Justi. Se sintió también muy atraído por la filología antropológica de Hermann Usener, cuyo proyecto de una «morfología de las ideas religiosas» aplicada a la lengua, con los problemas filosóficos, etnográficos e históricos que conllevaba, marcó su metodología profundamente, como pronto se verá en sus primeros estudios sobre los frescos del Renacimiento. Con Hubert Janitschek y Schmarsow se adentró propiamente en los problemas de las formas artísticas. Estos las comprenderán como fenómenos vinculados a su sociedad, abiertas a las cuestiones antropológicas y psicológicas, entendiendo los monumentos del pasado como reliquias de la memoria, en la línea del concepto de «campo psíquico» del historiador Lamprecht. Con ambos, se introduce en la «lectura» del *Laocoonte*, auténtico hito del ideal clásico, pero también de la comprensión expresiva del arte, que le permitirá el desarrollo de su idea de *Pathosformeln*. Es decir, la imagen entendida como una forma desestabilizada, en la cual pugna por emerger un elemento original constituyente, un amasijo de fuerzas expresivas. Gracias a la apertura temporal que le permitirá la antropología, y alejado por completo del espíritu hegeliano — al no poder hablarse de un único tiempo—, estos comienzos le llevan a comprender las formas como estratos arqueológicos, como la cristalización de diferentes tiempos culturales que parecen anudarse en las obras de cada momento.

La idea de *supervivencia* (*Nachleben*) la tomará del *survival* del antropólogo inglés Edward B. Tylor, quien buscaba una especie de «anudamiento temporal» en el que el progreso y el devenir, tiempos tradicionales de las investigaciones de las ciencias de la cultura (históricas), hacían emerger una especie temporal nueva: una supervivencia, que nacería precisamente de una dialéctica. Para Warburg, esta *supervivencia* no debe ser comprendida en relación al «ideal clásico», esto es, como un elemento mantenido de forma pura a lo largo de amplios periodos temporales, una especie de evolucionismo derivado de Darwin o Spencer; sino que,

por el contrario, reflejaría cómo los tiempos originales reaparecen en momentos y lugares insospechados, de forma anacrónica, bajo una apariencia a veces distinta: una guirnalda, una forma de vestir, un gesto de la mano, que portarían todavía esa fuerza original del motivo originario. De este modo, se requiere del historiador una multiplicidad de puntos de vista —antropológicos—, tal y como quedará reflejado en las miles de fotos que recorrerán los paneles del atlas *Mnemosyne*. Todo debe ser tenido en cuenta, pues, como en Benjamín, la clave podría estar en cualquier objeto, por muy insignificante que este pudiera parecernos. Frente a la encarnación del ideal o del espíritu, la imagen es en Warburg un amasijo de anudaciones complejas. De tal manera que un gesto no es un símbolo, con una significación clara asociada, como propondrá posteriormente la Historia del Arte panofskiana (fundadora de la Iconografía y de la adscripción de la imagen a la escritura y a la tiranía de los signos, como denunciara el *Fedro*); sino, por el contrario, un amasijo complejo de fuerzas, tiempos y expresiones; auténticas cristalizaciones que ponen en movimiento toda la *Kultur*. Frente a aquellos que ponen el retrato renacentista en relación al triunfo del individualismo, del desarrollo burgués y de la perfección mimética del mundo, Warburg hablará de los exvotos, de la liturgia cristiana y medieval, de la retratística romana (*imago*), de los múltiples y variados elementos que parecen anudarse y concentrarse en una imagen.

La *supervivencia* se configura así como una *huella* —a través de la memoria— que remite a un elemento original, no olvidado, que pugna por emerger y que «sintomatiza» la imagen, la desequilibra, al entenderla como una supervivencia de múltiples tiempos —anacrónicos—, sin posibilidad de establecer un único «espíritu del tiempo» anulador. *Nachleben* es la rememoración de un tiempo original que regresa, no por las vías de la mimesis o de la evolución, sino por medio de la memoria: la cristalización de una especie de malestar cultural. Quizás se trata del duelo de la escritura, el eco que aún retumba en las paredes de la caverna y que siempre retorna. En su relación con la *huella*, la supervivencia no persigue lo desaparecido, ni intenta reconstruirlo. Por el contrario, busca aquello que permanece bajo la forma de lo olvidado. El elemento original configurador —incluso de los propios olvidos—, a partir del cual se hace posible un regreso, un retorno de *lo mismo* por medio de la memoria y sus huellas; pero nunca buscará el retorno o el renacimiento de la idea. A diferencia de Panofsky, que busca el significado de las imágenes mediante su adscripción a la escritura, Warburg buscará *la vida de las imágenes* mediante la memoria y la vista, colocando así la imagen en el centro de su «ciencia sin nombre», frente a los escritos, que fundamentan la Historia del Arte triunfante a partir de Panofsky.

Las imágenes como *encarnación* de una *Kultur* se conforman como la consecuencia de los fracasos, de las crisis, de las tensiones, de las oleadas de la memoria, tal y como recogiera el

propio Nietzsche, filósofo constantemente reivindicado por el propio Warburg y del que tomará su compleja comprensión temporal. De él tomaría su concepto de tiempo como encarnación de una fuerza que regresa o vuelve, que siempre pugna por emerger, determinando las imágenes como encarnaciones de tales fuerzas: lo *trágico*. A partir de tales instantes, la labor del historiador es detectar esas tensiones configuradoras de la imagen, comprender qué fuerzas y tensiones presentes y pasadas (huellas) están cristalizándose en ellas. Detectar el «malestar de una cultura» mediante las asociaciones e intuiciones propias de *Mnemosyne,* con las que se encuentran relacionadas. Así, la imagen-sintomática warburgiana es la encarnación de lo original, lo olvidado, lo trágico, «lo real», que pugna por emerger adhiriéndose al tiempo presente, vivificando la forma y el gesto corporal de la imagen, como vemos en la imagen de la *Ninfa* que tanto lo obsesionó.

Las imágenes, para que puedan constituirse en una fuerza y en un movimiento, deberán estar conformadas por la memoria y por el olvido, es decir, por la historia y la no-historia, cuyo juego recíproco marcan la fuerza de la vida como trágica. La supervivencia se vincularía de este modo a la memoria, mientras las transformaciones y metamorfosis que configuran «lo histórico» nos muestran, por el contrario, la vertiente del olvido. Del conflicto y tensión entre ambos, memoria y olvido (historia/no-historia, supervivencia/metamorfosis) surge la *plasticidad* propia de la imagen, en el que esos dos regímenes de devenir se anudan. De este modo tanto el método warburgiano —semejante al empirismo superior de Nietzsche— como sus imágenes, serían la materialización más clara de la *plasticidad* nietzscheana. Un elemento que recoge la memoria trágica, la herida original, en forma de supervivencia, pero que al mismo tiempo recoge esa otra fuerza de olvido, las metamorfosis, que transforman el material.

El atlas *Mnemosyne* se presenta así como una indagación en los gestos y en las *huellas* del pasado, en las sedimentaciones del tiempo que traen lo original, como supervivencias o ecos cavernarios, sin reconstrucciones o renacimientos. De este modo, lo importante se encuentra en el tiempo presente, en la *empatía* o diálogo que establece el historiador con la imagen, reactualizando —mediante su memoria— su «sentido epocal», en un proceso de incorporación del objeto visto, huyendo del sentido formal al uso. *Mnemosyne* es un pensamiento por imágenes y un despliegue de la memoria de las imágenes, esto es, la imagen entendida como supervivencia, como olvidos y retornos. *Mnemosyne* pretende desplegar la memoria, pensar mediante la memoria, narrar mediante la memoria, comprender mediante la memoria, como si de un montaje se tratase, de un *patchwork* de tiempos y fuerzas. Un retorno descolocado del tiempo no histórico en el que la memoria se convierte en la clave de la comprensión.

Un proyecto de reconstrucción de la cultura a través de la memoria que solo fue comprendido y continuado por Francis A. Yates en *El arte de la memoria*, quien reivindicará a través de la memoria un arte educativo antiguo, hoy olvidado y puesto al servicio de la Historia, y que, sin embargo, ocupó un lugar fundamental en los procesos de construcción del sujeto, al poner toda la dimensión de este en juego. Así, el Warburg Institut derivó en la iconografía de Panofsky, esto es, en la comprensión lingüística de la imagen, al entender la dificultad del proyecto de Warburg a la hora de construir una disciplina académica que debía partir de los procesos de la *empatía* del historiador.

Memoria artefactual e inmigración: Martínez, un marmolista español en el cementerio de Bagé (Brasil, Río Grande del Sur)

Elaine Maria Tonini
Universidad Federal de Pelotas

1. Introducción

Traer un cementerio como tema de investigación equivale a examinar la Historia de lo cotidiano y las transformaciones ocurridas en la sociedad. A través de los cambios en la formas de enterramiento es posible entender el significado de la muerte y del acto de morir en la sociedad, y el modo en que se manifiesta a través de los entierros.

Los conjuntos de monumentos funerarios forman un verdadero museo a cielo abierto en el que confluyen el arte, la cultura y la Historia. Este es el caso del cementerio de la Santa Casa de Caridad de Bagé (CSCCB), fundado en 1858, objeto de esta investigación. En este sitio procuro estudiar cómo se inscriben las manifestaciones culturales en las edificaciones funerarias, y analizar cómo pueden auxiliar en la construcción de la memoria y de la identidad de la sociedad de Bagé. El contacto directo con la riqueza del acervo artístico sepulcral de este cementerio trajo luz sobre la obra del marmolista español José Martínez Lopes, quien agregó a este conjunto artístico un remate estético primoroso.

Además de los portugueses, llegaron aquí inmigrantes españoles, quienes también contribuyeron en el proceso de desarrollo económico de esta región. La cantidad de tumbas de españoles en la Primera División del cementerio indica su lugar destacado como etnia extranjera no portuguesa en la formación de la ciudad.

Los inmigrantes portugueses, españoles o italianos se organizaban en sociedades de socorros mutuos, que permitían disminuir el sentimiento de distancia de su tierra natal: lejos de su país de origen, mantenían sus ritos y mitos actualizados gracias a estas instituciones, que tenían también la función de propagar su cultura. Bajo la actuación de esas asociaciones, la ciudad de Bagé contó con la Sociedad de Beneficencia Portuguesa (1870), la Sociedad Española de Socorros Mutuos (1868) y la Sociedad Italiana de Socorros Mutuos y Beneficencia de Bagé (1871), actualmente conocida como Sociedad Italiana Anita Garibaldi.

La presencia de españoles ya estaba prefigurada en la creación del cementerio, por su participación en la comisión responsable nombrada por la Cámara Municipal, compuesta por Antonio Madariaga, Francisco Pereira de Araújo Bastos, Ângelo Carlos, Ramão Gallibern y Mariano Moyano y presidida por el comendador Joaquim Pereira Fagundes[438]. De estos seis ciudadanos designados, tres tenían apellido español: Madariaga, Gallibern y Moyano. Para reforzar este dato, que destaca la importancia de la etnia española en los primeros años, recordemos el hecho de que entre las primeras siete personas sepultadas, dos poseían apellido español: Manoel Zuzarte y Saturna Rebellos[439].

Dado el prestigio que algunos descendientes de españoles disfrutaban en Bagé en la segunda mitad del siglo XIX, podemos inferir que su presencia se remonta a algunas décadas atrás. Interesa destacar que, conforme a los archivos de la Sociedad Española de Bagé[440], la presencia del primer español se remontaría a 1810, anterior incluso al pasaje de don Diogo de Souza ocurrido en 1811. Este primer inmigrante español era natural de Canarias y se llamaba Domingo Curbelo. Los archivos registran la presencia de otros cuatrocientos doce españoles provenientes de las más diversas regiones.

Por el destacado lugar que ocupaba y por su representatividad demográfica, la comunidad española sintió la necesidad de organizarse en una asociación. De este modo, el 1.º de enero de 1869 surgió la Sociedad Española de Socorros Mutuos. Fagundes nos recuerda sobre este hecho:

> «Los españoles que vivían en Bagé también sintieron la necesidad de unirse en una asociación que los acogiese, no solo en ocasión de sus festejos sino también para las horas de aflicción. Fue creada así en 1869 la primera asociación de Bagé, la Sociedad Española [...]. La creación de esta sociedad partió de la idea de José Loza un 20 de diciembre de 1868. Tan solo unos días después, el 1.º de enero de 1869, se inauguró efectivamente la Sociedad Española de Socorros Mutuos de Bagé»[441].

Para Lemieszek, «[...] la fuerte presencia del inmigrante justifica la fundación de la Sociedad Española de Bagé en 1868, siendo la primera de Brasil y la segunda de Sudamérica»[442].

---

[438] J. REIS. *Apontamentos históricos e estátisticos de Bagé*. Bagé: Tipografia Jornal do Povo, 1911

[439] Ibídem, pp. 21-22.

[440] Guillermina Morales Gonzales, cónsul española en Bagé, recibió a la autora de este artículo en la sede de la Sociedad Española de Bagé, suministrándole varias informaciones sobre la historia de dicha asociación y permitiéndole el acceso a los documentos institucionales existentes

[441] E. M. DE FAGUNDES. *Inventário cultural de Bagé. Um passeio pela História*. Porto Alegre: Evangraf, 2005, pp. 417-418.

[442] C. LEMIESZEK. *Bagé - novos relatos de sua História*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2000, p. 7.

La asociación contó con sesenta y seis socios fundadores y dieciocho honorarios. Su primer presidente electo fue Ramão Gallibern. Según Fagundes[443], personas como Gallibern ayudaron a construir la ciudad. En 1861, Gallibern fue nombrado vicecónsul de España, cargo en el que permaneció hasta el 6 de agosto de 1884. Él fue quien obsequió a la municipalidad el reloj ubicado en la torre de la catedral de San Sebastián.

El 25 de mayo de 1924, en la asamblea presidida por Bernandino Garicochea, los socios presentes manifestaron su voluntad de construir un panteón social[444]. De esa forma, a pedido de sus asociados, este directorio mandó edificar en la Primera División del cementerio de Santa Casa de Caridad un destacado monumento funerario en mármol de Carrara para eternizar la memoria de la etnia española en este espacio. En el libro de actas de la sociedad[445] (11 de enero de 1925) encontramos el registro de la compra del terreno para el panteón, que costó una importante suma de dinero. El proyecto, obra del arquitecto Henrique Tobal[446], se inició recién el 29 de diciembre de 1933; los trabajos en mármol fueron ejecutados por Severo Carrucio, aunque originariamente se encargaron a José Martínez Lopes. Las rejas quedaron a cargo de Bernandino Diogo. Es interesante destacar que Tobal, Martínez y Carrucio, involucrados en el proyecto y en la ejecución del panteón, descansan en sepulcros de su propia autoría. Todos fueron sepultados allí, en la Primera División del CSCCB.

Para comprender el significado de este monumento colectivo nos permitimos una digresión sobre el concepto de monumento y sobre el sentido de memoria de la edificación funeraria. Choay, al referirse a la categoría *monumento*, considera que:

> «[…] todo objeto del pasado puede convertirse en testimonio histórico sin que para eso haya tenido en su origen una finalidad memorial. Todo lo que haya sido edificado por una comunidad de individuos para rememorar o hacer que otras generaciones rememoren acontecimientos, sacrificios, ritos o creencias se denomina monumento»[447].

De esta forma, al construir bellos ejemplares arquitectónicos en la preocupación por sus muertos, los españoles de Bagé consolidaban su prestigio social: con la edificación del Panteón de la Sociedad Española marcaron gloriosamente la presencia de su etnia en el espacio sepulcral. Este túmulo colectivo tiene por finalidad abrigar y homenajear a los españoles y sus

---

[443] E. M. DE FAGUNDES, op. cit., p. 418.

[444] *Livro de Registros da Sociedade Espanhola*¸ A/1, p. 10.

[445] *Livro de Registros da Sociedade Espanhola*¸ A/5, p. 60.

[446] Fagundes destaca que «Henrique Tobal nació en España y vino al Brasil a fines de la década de 1910. Se radicó en Bagé. Se había formado en escultura y arquitectura en la Escuela de Bellas Artes de Madrid […]. Construyó varios edificios, muchas residencias y algunos mausoleos» [E. M. DE FAGUNDES, op. cit, p. 88].

[447] F. CHOAY. *Alegoria do patrimônio*. São Paulo: UNESP, 2006, pp. 18-26.

descendientes aquí radicados. Su ostentación evidencia la prosperidad de esa etnia, ya que es visto como símbolo de un grupo que ascendió socialmente: es la certeza simbólica de la supervivencia de una etnia que trajo consigo su memoria y su identidad.



Figura 1.
Panteón de la Sociedad Española de Bagé (fotografía: Elaine Tonini Bastianello, 2008).

Examinar las tumbas del CSCCB implica encontrarse con una multiplicidad étnica que ganaba visibilidad y reconocimiento social por medio de los monumentos funerarios. Con todo, esta diversidad étnica se aferraba a la fe católica, la que le confería unidad.

2. Los artefactos funerarios como soportes de memoria

Al mirar a nuestro alrededor constatamos que vivimos rodeados de una enorme cantidad de artefactos culturales, concebidos con carácter funcional y simbólico a la vez. Lo mismo ocurre con los elementos funerarios que la sociedad ha producido a lo largo de la historia para expresar su sentimiento ante la muerte. Estos artefactos contienen múltiples significados para los vivos. Con respecto a eso, Orser comenta que todas las sociedades construyen objetos

físicos que las ayudan a sobrevivir, a comprender el mundo en el que viven y a comunicarse. De este modo, al dar sentido a los objetos, la sociedad asegura que «[...] todos los artefactos [tengan] "vidas sociales", ya que son poseedores de un importante sentido social y son usados de modos variados, para significar distintas cosas en el transcurso de su existencia»[448].

La sociedad inventa objetos no solo para servirse de ellos, sino para expresar sus sentimientos ante la vida y ante la muerte, y más aún, para expresar la visión del momento histórico en el que se elaboraron. Incluso en el ámbito de la muerte, los artefactos funerarios no están aislados de la vida, puesto que el estilo y la estética siguen el orden vigente. En esta medida adquiere relevancia lo que denominamos *memoria artefactual*, sitio que guarda restos de los saberes y de las técnicas de producción de estos bienes culturales: en nuestro caso, los monumentos funerarios marmóreos, sus talleres, sus artesanos, su saber hacer.

Los numerosos artefactos existentes en la Primera División del cementerio en estudio se colocaron dentro de la lógica de una sociedad moderna sólida, cuyas edificaciones se elaboraban para perpetuar la memoria y la identidad del difunto; pero, a la vez, para afirmar los valores sociales y culturales de aquellos que lo homenajean por medio de esa tumba. Tales prácticas funerarias están hoy en desaparición, de cara a las nuevas actitudes de la sociedad frente a la muerte y, al mismo tiempo, frente la memoria.

Al comprender al cementerio como un lugar de rememoración, por representar el rechazo al olvido del sepultado, se pasa a considerarlo también un intento por frenar el tiempo y, en cierto modo, por inmortalizar la muerte. Los vivos no quieren ser olvidados después de muertos: la memoria y el olvido mantienen la misma relación que une la vida con la muerte. De esta forma, el sepulcro o monumento funerario se torna lugar de memoria. Su edificación materializa el derecho a la memoria y a la inmortalización del sepultado, simboliza la muerte y fija el recuerdo del fallecido. Tales actos invitan a vivir.

La mirada sobre la técnica echa luz sobre un aspecto bastante frágil: la pérdida de elementos patrimoniales, en la medida en que el saber hacer empleado en la producción de los objetos marmóreos se insertaba en un contexto de significación y tratamiento social de la muerte muy distinto del que se vive en la sociedad contemporánea. El mundo contemporáneo, a su vez, genera una cultura material bastante apartada del arte cementerial que encontramos en la Primera División del CSCCB: las esculturas de bronce y mármol dan lugar a flores de plástico y cajoneras.

[448] C. ORSER. *Introdução à Arqueologia Histórica*. Belo Horizonte: Oficina dos Livros, 1992, p. 98.

Al estudiar este saber hacer, identificamos una rica escena cultural en la que artesanos portadores de conocimientos técnicos y eruditos fueron reconocidos por la sociedad de la época como altamente calificados para producir una obra compleja que combinaba símbolos y elementos de la arquitectura clásica y medieval, del arte laico y cristiano. Para recuperarlo, se necesita dar visibilidad a un espacio de actuación profesional con sus propios valores sociales y formación cultural, insertarlo en el mundo del trabajo y no en el campo del arte erudito académico. De lo contrario, la regla acaba siendo el anonimato y el consiguiente olvido.

Con el fin de dar visibilidad a este universo laboral y artístico, procederemos al estudio de la técnica en tres niveles: los talleres, la biografía del artesano y la dimensión técnica de la obra funeraria. Luego de abordar las marmolerías, apuntaremos entonces a la individualidad: buscaremos construir la biografía de José Martínez Lopes, notable marmolista de Bagé.

3. Las marmolerías

En el estado de Río Grande del Sur, las marmolerías y los talleres tuvieron fundamental importancia en la producción y comercio de sepulcros para los cementerios de buena parte de las ciudades. A través de estas empresas las familias encargaban sus sepulturas. Silva define, por medio de la comparación, la diferencia entre marmolerías y talleres en cuanto a su actividad:

> «El papel de las marmolerías era la comercialización de las obras, la colocación del conjunto escultórico en los cementerios y la importación de productos artísticos; eventualmente, creaban sus propias mercaderías, que generalmente eran trabajos en mármol y de pequeño porte. Los talleres, en cambio, tenían un equipo artístico de escultores y eran los autores de las obras cementeriales que abastecían los pedidos de la sociedad. Los talleres también importaban productos y hacían trabajos de marmolería, pero se diferenciaban por la realización de obras más sofisticadas y de mayor calidad»[449].

En varias ciudades de la región tuvo actuación el taller de José Santos Sobrinho, de Pelotas, premiado en exposiciones nacionales. En el CSCCB encontramos varios ejemplares funerarios firmados por esta empresa. Silva destaca los anuncios difundidos por este taller al referirse a la

---

[449] S. R. R. SILVA. *A representação do herói na arte funerária do Rio Grande do Sul [1900 a 1950]*. Porto Alegre: Instituto de Filosofía, Ciencias y Humanidades, Universidad Federal de Río Grande del Sur, disertación para el Programa de Posgrado en Historia, 2001, p. 56.

oferta de servicios y a su funcionario José Martínez Lopes, que trabajara allí antes de establecerse en Bagé:

> «[...] en este modesto establecimiento, ya muy conocido en esta ciudad, ejecútase todo tipo de trabajos en mármol, mausoleos, epitafios, cruces, ángeles, medallones, bustos y toda clase de ornamentos del más esmerado gusto y estilo moderno. Dispone de hábiles artistas de primer orden, así como del hábil escultor José Martínez, de firme reputación, que ejecutó en Porto Alegre los bustos de los doctores Barros Cassal y Sebastião Leão. Esta casa tiene por lema la exactitud en el cumplimiento de sus contratos y la confección de sus trabajos a precios muy baratos»[450].

Por los anuncios en diarios, las marmolerías divulgaban que disponían del personal calificado para ejecutar excelentes trabajos, como el escultor marmolista Martínez, especialista en esculpir bustos de personalidades: la máxima perfección de sus obras era su principal característica. La estrategia para atraer clientes, vencer a la competencia y aumentar las ventas se valía de la exaltación de los productos y de los servicios ofrecidos. Martínez empleó este recurso para hacer propaganda de su taller, localizado en Bagé. En el periódico *O Dever* de Bagé, el 13 de febrero de 1915 anunciaba su local por medio de un texto provocativo: alertaba a la sociedad de la ciudad sobre la disponibilidad de marmolerías locales competentes, sin que fuese necesario recurrir a Pelotas para encargar estos servicios. Se refiere entonces al marmolista Ângelo Giusti, su competidor de Pelotas, quien había sido contratado para ejecutar algunos sepulcros en el cementerio de Bagé. A pesar de los ácidos comentarios de Martínez, en los panteones de Giusti reconocemos una gran calidad artística.

La disputa entre escultores por la comercialización de los sepulcros fue exacerbada al punto de ventilarse al público en periódicos de ambas ciudades. La profesión de marmolista era muy disputada en Río Grande del Sur, según se observa en la pugna entre Martínez y Giusti. Al final, del intercambio de ofensas personales en las que uno atacaba el peso artístico del otro, se desprende que lo que estaba en juego era la reserva de mercado que Martínez intentaba garantizarse en la ciudad de Bagé.

---

[450] *Diário Popular*, Pelotas, 1907, p. 80.

El periódico *O Rebate*[451] de Pelotas fue escenario de una intensa disputa entre ambos artistas durante 1915. Por su parte, Borges destaca la declaración de Ester Belloni, entrevistada en agosto de 1987 en Ribeirão Preto, quien afirmaba con referencia a la competencia en este ramo:

> «La propaganda comercial de las marmolerías se realizaba por los medios de comunicación, como diarios y almanaques, y por el material de uso comercial, como facturas, tarjetas especiales y sellos. Hubo casos de utilización de correo directo, como cuando se enviaban mensajes de pésame a los familiares del muerto en ocasión de la misa del séptimo día»[452].

De esta forma se percibe que, tanto en Río Grande del Sur como en otros estados, había disputas y competencias que tornaban pública la rivalidad entre los artistas marmolistas por la construcción de los sepulcros. Para aumentar las ventas y vencer a la competencia, las empresas enviaban catálogos como medio de atraer clientes. En la secretaría del CSCCB existe un álbum fotográfico de sepulcros de la firma Lonardi, Teixeira & Cia., de la ciudad de Porto Alegre[453]. Este álbum —al que podemos denominar *catálogo*, según se lo conocía entonces— servía de propaganda de los diferentes modelos de sepulcros, para que las familias escogieran al momento de encargar uno. Los elementos de estas tumbas muchas veces eran copiados de los catálogos. Eso se evidencia por su repetición en diferentes ejemplares funerarios. Esos catálogos sirvieron de modelo o inspiración para la elaboración de los trabajos, ejemplo que ilustra la cruz del panteón de la familia Codevilla, edificado por Martínez.

Podría pensarse que Martínez se habría inspirado en algún modelo, por ejemplo, el catálogo *Statue in marmo di Carrara*[454].

---

451 *O Rebate*, 5 de marzo de 1915 [carta de José Martínez Lopes a Ângelo Giusti] y *O Rebate*, 26 de noviembre de 1915 [carta de Ângelo Giusti a José Martínez Lopes].

452 M. E. BORGES. *Arte funerária no Brasil [1890-1930]: Ofício de marmoristas italianos em Ribeirão Preto*. Belo Horizonte: C/Arte, 2002, p. 70.

453 Durante la investigación de campo en el cementerio, localizamos este álbum con fotografías de modelos de tumbas, de la empresa Lonardi, Teixeira & Cia. A pesar de tener forma de álbum fotográfico [contiene fotos originales en blanco y negro], su función era comercial y correspondía a la de los catálogos europeos de moda en esa época. Por no tratarse de un material impreso, la identificación de la empresa se hacía mediante un sello estampado en las fotografías, que informaba la dirección y el teléfono.

454 *Statue in marmo di Carrara,* Editora Carrara, s/d. Este libro constituye un típico catálogo italiano, de la clase que circulaba entre las marmolerías de las ciudades brasileñas. Era usado para la importación, pero al mismo tiempo influenciaba la producción marmórea del país. Agradecemos a Luiza Carvalho y Maria Elizia Borges por el acesso a este catálogo.



Figura 2.
Panteón de la familia Codevilla (fotografía: Elaine Tonini Bastianello).

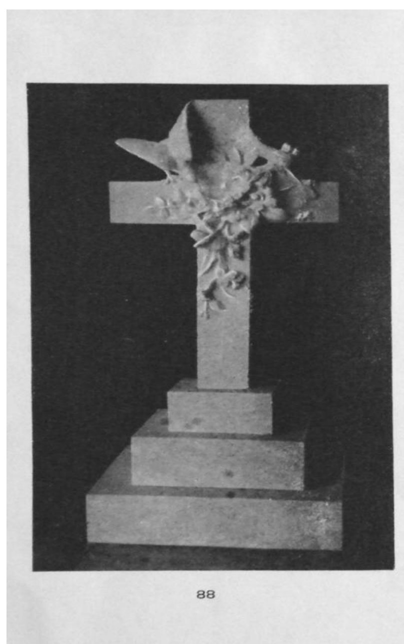


Figura 3.
Catálogo Statue in marmo di Carrara, *ilustración n.º 88.*

En el catálogo *Statue in marmo di Carrara* y en el álbum de Lonardi, Teixeira & Cia*.,* se presentan modelos escultóricos de ángeles[455], niños, santos, cruces, entre otros. En el catálogo italiano la preocupación era solamente el detalle escultórico, a diferencia del álbum de la empresa de Porto Alegre, destinado a exhibir para la venta la edificación funeraria completa.



Figura 4.
Catálogo Statue in marmo di Carrara, *ilustración n.º 10.*

En cuanto a la hechura de las esculturas y de la propia edificación funeraria, Borges[456] asevera que no es posible identificar la «caligrafía escultórica» de cada marmolista, dado que predomina la repetición de características en tanto tomaban estos elementos de los modelos contenidos en los catálogos. Lo único que podría averiguarse sería la elección diferenciada en el tipo de adornos por parte de cada marmolería. No obstante, al visitar los cementerios constatamos la recurrencia de ciertas firmas en los sepulcros; ello confiere cierta particularidad a los artistas, ya sea por su reconocimiento público o por su técnica. En la Primera División del CSCCB encontramos sepulcros con firma de extranjeros, así como una diversidad de firmas de empresas de Pelotas y Porto Alegre. Pero en la época de oro de la utilización del mármol de Carrara (aproximadamente entre 1915 y 1940), la gran producción funeraria de Bagé estuvo a cargo de Martínez.

---

[455] Importa destacar que el modelo de ángel de la figura 4 no es común en el cementerio estudiado, pues el torso desnudo no se correspondía con las preferencias de la elite de la ciudad.

[456] M. E. BORGES, op. cit., p. 68.

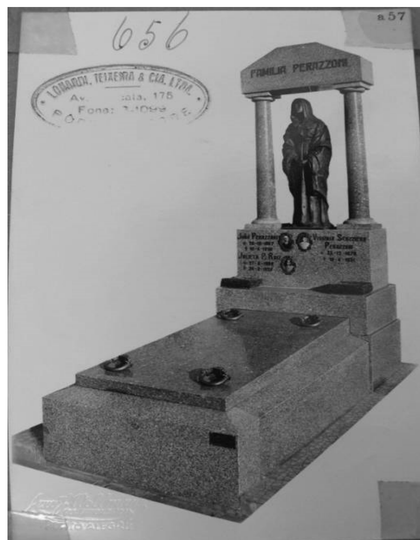


Figura 5.
Fotografía del álbum de Lonardi, Teixeira & Cia.
(Acervo: archivos de la funeraria de Santa Casa de Caridade de Bagé).

A inicios del siglo XX la ciudad poseía una situación económica privilegiada debido a la actividad de los saladeros. A pesar de ello, en la primera década del siglo los registros no apuntan a la existencia de talleres de mármol o de cantería en Bagé que ejecutasen e instalasen esculturas funerarias. La actividad laboral de Martínez era aún poco explorada localmente, incluso porque las elites económicas de la ciudad disponían de condiciones financieras como para encargar afuera la ornamentación de sus tumbas: se advierte por ello en el CSCCB una marcada presencia de obras de marmolistas de la ciudad de Pelotas. Podemos suponer que, en la segunda década del siglo XX, Martínez haya constatado la demanda por el servicio, a la vez que la falta de un taller local, lo que habría influido sobre su decisión de establecerse en Bagé. Suponemos que la importante presencia local de etnia hispánica también haya representado uno de sus atractivos, teniendo en cuenta que también formó parte del directorio de la Sociedad Española. De esta forma, Martínez contaba con una combinación de atractivos para su negocio: una ciudad económicamente próspera y carente de un escultor marmolista, además de la presencia de numerosos representantes de su mismo origen étnico.

4. Martínez: breve biografía de un marmolista de Bagé

El inmigrante José Martínez Lopes nació el 12 de junio de 1868 en Almería, España, y falleció en la ciudad de Bagé el 27 de noviembre de 1952. Miembro de la Sociedad Española de

Socorros Mutuos de Bagé[457], sus restos mortales fueron depositados en el panteón de la Sociedad Española y exhumados en octubre de 1967. En este lugar también se encuentran los restos mortales de su hija, Carmen Martínez Muccia.

Referir la trayectoria de este español equivale a transitar por caminos imprecisos. Son pocas las fuentes documentales existentes que ayuden a relatar su vida y sus andanzas. Su hija, Rosa Martínez Gularte, narra que su padre falleció en sus brazos y comenta:

> «En España papá era becario de la Academia de Artes de Madrid y cursaba el tercer año en aquella institución. Pero el alumno becado no podía casarse, y él se casó a escondidas. Su esposa e hijo fallecieron en el parto, lo que le causó un dolor tan profundo que resolvió abandonar los estudios y emigrar»[458].

Desde España, Martínez partió directo hacia Buenos Aires; más tarde se dirigió a Porto Alegre, donde trabajó en Casa Aloys Ltda.[459]; desde allí fue a Río de Janeiro y regresó a Río Grande del Sur, yendo a trabajar a la marmolería de José Santos Sobrinho de la ciudad de Pelotas. Pero sería en Bagé donde se establecería y fijaría residencia. Tal vez haya contribuido a ello el hecho de que la ciudad poseía una comunidad organizada e influyente de personas de nacionalidad o ascendencia españolas.

El escultor contrajo matrimonio con la española Teófila Gage, con quien tuvo siete hijos: Josefa, Manuelita, Teófila, Carmen, Amália, Rosa y José. La belleza de sus hijas era tan llamativa para la época, que el fotógrafo más renombrado de Bagé, del Studio Inglês, las tenía como modelos[460].

Martínez formó parte del directorio de la Sociedad Española de Bagé. El 7 de enero de 1917, en asamblea general ordinaria, fue nombrado para la comisión de cuentas de ese año.

[457] El 4 de abril de 1913 pasaba a formar parte de la Sociedad Española de Bagé como socio activo, con el número de matrícula 519.

[458] Entrevista concedida en su residencia, Porto Alegre, 17 de mayo de 2009.

[459] En 1884, Miguel Friederichs fundó en Porto Alegre un taller de mármol, granito y bronce, que constituyó una de las empresas más importantes en la producción del arte funerario del estado. Los dueños de Casa Aloys realizaban viajes de estudio para investigar nuevas técnicas y materiales para mejorar sus servicios. Tales acciones la tornaron una de las más importantes empresas de escultura y decoración de edificios de Porto Alegre en su época. Entre sus realizaciones se hallan decenas de monumentos funerarios en los cementerios de la capital y del interior del estado. Sobre Casa Aloys y Friederichs, véase A. W. DOBERSTEIN. *Estatuária, catolicismo e gauchismo*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002; L. F. N. CARVALHO. *A Antiguidade Clássica na representação do feminino: pranteadoras do cemitério evangélico de Porto Alegre [1890-1930]* [disertación del Programa de Posgrado en Artes Visuales]. Porto Alegre: Instituto de Artes, UFRGS, 2009.

[460] Rosa Gularte, residente en Porto Alegre, posee aún una fotografía que representa a las cuatro hijas mayores, en el estudio, con edades aproximadas de entre 3 y 8 años.

Asimismo, como distinción social, en asamblea general del 17 de enero de 1919 fue elegido vocal para el directorio de dicho año.

De su biografía apenas conseguimos reconstruir algunos pasos. El periodista Mário Lopes, que conoció a Martínez, relata: «Martínez era un artista avalado; sus últimos años, ya casi ciego, trabajó en la marmolería Nossa Senhora de Fátima propiedad de mi padre [...][461]».

El reconocimiento que Martínez disfrutó en la sociedad de Bagé se advierte en su obituario publicado en el periódico *Correio do Sul* el 27 de noviembre de 1952:

> «Sucumbió ayer en esta ciudad, a la avanzada edad de 83 años, el Sr. José Martínez Lopes, natural de España y residente aquí por largos años. Portador de altos dotes de corazón y espíritu, unidos a verdaderas cualidades intelectuales y morales, el venerado extinto hallaba en la escultura su vehículo de realización artística, siendo considerado uno de los mayores escultores del estado en trabajos en mármol. Es de destacar que los principales monumentos existentes en la necrópolis local fueron ejecutados por el desdichado caballero ayer desparecido. [...] La noticia del fallecimiento del Sr. José Martínez Lopes causó un movimiento de consternación, ya que era una figura ampliamente apreciada y estimada en nuestro medio. [...]».

Su pasaje por Casa Aloys Ltda. de Porto Alegre marcó tanto su trayectoria personal como la del propio establecimiento. Fue uno de los primeros escultores de la empresa[462], y tuvo como aprendiz al español André Arjonas, convertido en renombrado escultor y marmolista, más tarde director artístico de Casa Aloys hasta su fallecimiento. En un catálogo publicado en 1949 con motivo de los sesenta y cinco años de actividad de Casa Aloys[463], se observa a Martínez en el cuadro de capataces y escultores de la empresa (figura 6, foto nº 3). Se trata de una presentación del plantel de marmolistas, canteros y pulidores que trabajaron en la firma de 1897 a 1901. Martínez aparece con su característico quepis blanco.

---

[461] Entrevista concedida el 19 de mayo de 2009.

[462] Doberstein destaca que «[...] uno de los primeros maestros de la Casa Aloys fue José Martínez [...]. Después estuvo en Pelotas, en la marmolería de Giusti, y en Bagé, donde fijó residencia» [A. W. DOBERSTEIN, op. cit., p. 60].

[463] Agradecemos a Luiza Carvalho por el acceso a este documento.



Figura 6.

Plantel de capataces y escultores de Casa Aloys. Martínez aparece en la foto n.º 3 (fuente: Friederichs, 1949).

Rosa Martínez Gularte, refiriéndose al período en que su padre trabajó en Casa Aloys, comenta: «[…] él recibía un trato diferencial, puesto que tenía una sala exclusiva para trabajar. En este local era totalmente desorganizado y no tenía horario, mientras que los demás funcionarios trabajaban en un ambiente colectivo».

La posibilidad de trabajar en condiciones individualizadas, inclusive apropiándose del espacio de trabajo de forma bastante peculiar, nos revela la posición destacada que disfrutaba dentro de la empresa.

Martínez participó en concursos, y llegó a conquistar una medalla de oro en nombre de Casa Aloys en la Exposición Nacional de 1908 realizada en Río de Janeiro. En una fotografía publicada en el álbum de la Exposición Nacional, obra de J. Boscagli[464], el escultor fue retratado posando al lado de su escultura premiada. Esta fotografía trajo reconocimiento nacional a la empresa. En la escultura premiada figura una paloma en forma destacada; según la percepción de su hija Rosa, nos transmite la impresión del vuelo, pues el ave se encuentra con las alas abiertas (figura 7). Según Rosa, este detalle motivó la concesión del premio al escultor.

---

[464] J. O. BOSCAGLI. *O Estado do Rio Grande do Sul na Exposição Nacional*. Rio de Janeiro, 1908.



Figura 7.
Escultura premiada en 1908 (fuente: álbum de la Exposición Nacional, de J. O. Boscagli).

La prueba del reconocimiento y gratitud de la empresa por el trabajo de Martínez puede constatarse en su tumba: allí se verifica que su lápida mortuoria[465] fue obsequiada por el establecimiento en el que había trabajado antes de radicarse en Bagé. Su epitafio reza: «Escultor José Martínez Lopes. Nostalgia de su esposa e hijos. Homenaje de la Casa Aloys Ltda. al gran artista».

Al referirse a su producción, Rosa Martínez Gularte afirma: «[…] él se especializaba en [trabajos de] cementerio. Papá sólo hacía tumbas en mármol de Carrara, pero antes modelaba en arcilla todo y cualquier trabajo que ejecutaba».

Suponemos que Martínez utilizaba en sus esculturas el método de transcripción, cuyo funcionamiento refiere Doberstein:

> «[…] todo indica que la mayoría de estos trabajos iniciales deben haber sido copias de obras extranjeras […]. Eso indica que [la escultura] no fue "fundida" a partir de un molde. Al ser de mármol, lo más probable es que fuera copiada de otro modelo por medio del sistema de transcripción. Por este sistema se hacía una serie de orificios con

[465] La lápida presenta un precioso y raro trabajo en veteado de piedra. Este método consiste en picar y pulir la superficie de la piedra, lo que da como resultado un juego de contrastes entre claro y oscuro. Sobre el veteado, véase M. E. BORGES, op. cit.

un taladro en el bloque de mármol a esculpir. El conjunto de orificios delineaba la figura, restando solamente el acabado»[466].

5. Los sepulcros construidos por José Martínez Lopes

La escasez de datos biográficos sobre Martínez se contrapone a la riqueza de su obra funeraria localizada en el CSCCB, de modo que su autoría artística puede conocerse en gran medida por medio de la materialidad de su obra. Con la finalidad de descifrarla, hemos elaborado un catálogo enfocado en la descripción y el análisis esquemático de los elementos y características de su obra, que fueron objeto de un abordaje cuantitativo por medio de una planilla descriptiva[467]. El catálogo se definió a partir de una selección de ciento treinta y cinco tumbas de la Primera División del cementerio.

Las edificaciones funerarias del CSCCB, dentro de un precioso acervo de objetos sepulcrales sacros y laicos que les otorga unidad, merecen su registro para no perderse con el paso del tiempo. Registrar la obra de Martínez conservada en este lugar constituye una elección basada en su predominio entre los sepulcros catalogados: fue el marmolista que produjo la mayor cantidad de tumbas firmadas en el CSCCB . Su obra, marcada por la arquitectura clásica, respondió al gusto de la elite de Bagé. Desde el punto de vista del patrimonio y la memoria social, la importancia de su trabajo abarca incluso el rescate de las identidades étnicas formadoras de la ciudad, sobre todo la presencia de los españoles.

El inventario se estructuró de acuerdo con la localización de cada tumba existente en el área de la Primera División dividida en cuadrantes (A, B, C y D), y se elaboró de acuerdo a los siguientes procedimientos: se realizó un registro a partir del nombre de la familia propietaria del sepulcro; se atribuyó un número de inventario a cada sepultura y a las ocho capillas-panteones; se verificaron las fechas de la primera y última inhumaciones; se averiguó la autoría de las tumbas y su procedencia, como también el origen étnico de las personas enterradas. Fueron localizadas, identificadas y registradas ciento treinta y cinco tumbas en total. Para el catálogo específico de las edificaciones funerarias de Martínez se realizó otro recorte y se seleccionaron las veinticinco obras de su autoría encontradas en el lugar, que

---

[466] A. W. DOBERSTEIN, op. cit., p. 61

[467] E. M. TONINI BASTIANELLO. *Os monumentos funerários do cemitério da Santa Casa de Caridade de Bagé e seus significados culturais: memória pública, étnica e artefactual.* Pelotas: Universidad Federal de Pelotas, 2010 [disertación].

fueron objeto de análisis puntuales. Se elaboró una planilla pormenorizada en la que se estudian varias características de la obra de Martínez.

A través de este catálogo constatamos tres patrones de representación: tumbas con características cristianas, laicas o mixtas. Por medio de estos elementos compositivos es posible conocer las preferencias estéticas de las etnias formadoras de Bagé, manifestadas en las edificaciones funerarias. Al analizar los datos de la planilla, percibimos que en la obra de Martínez predominaba el estilo ecléctico, tanto en las tumbas simples como en las monumentales. La mayoría de sus trabajos se edificaron para una clientela de clase social media, representada por las tumbas simples. También encontramos un número significativo de tumbas monumentales, aunque en menor cantidad. En esta última categoría destacamos tres edificaciones de estilo clásico, dos de estilo *art déco* y una de inspiración neogótica, perteneciente a la familia Collares. Constatamos también que en la mayoría de los artefactos funerarios hay fuertes indicadores de religiosidad, pues de diecisiete tumbas de este tipo, dieciséis utilizan la cruz como ornamento: ello confirma no solamente el predominio de la fe católica en la sociedad de ese período, sino además su empleo como forma de afirmación identitaria en este cementerio.

A través de este estudio fue posible percibir la importante utilización del vaso[468] como elemento compositivo en la obra de Martínez, pues de las veinticinco tumbas catalogadas, dieciséis presentan este objeto, lo que torna casi vulgar su presencia. No ocurre lo mismo con las piras[469], pues su utilización fue reducida. Otro elemento bastante empleado en su producción funeraria fueron las rejas de hierro fundido, características del período. Según Borges, se usaron para resguardar el espacio individual, además de protegerlo contra invasores. Borges resalta que también existe una intención eminentemente decorativa. Por su parte, el bajo relieve es casi una constante en la obra de Martínez. Suponemos que su empleo se produce en función de la facilidad de la técnica. Encontramos veintiuno de estos ornamentos tallados en sus edificaciones mortuorias, muchas veces presentados en forma de epitafio[470].

[468] En las obras funerarias, el vaso siempre aparece vacío, lo que simboliza al cuerpo que se separa del alma [M. E. BORGES, op. cit., p. 213].

[469] Las piras suelen flanquear la tumba, al igual que los vasos. Poseen forma convexa y se complementan algunas veces con motivos florales [M. E. BORGES, op. cit., p. 212].

[470] Los epitafios imitan inscripciones de la Antigüedad clásica y su objetivo es afirmar la identidad del muerto. Generalmente se componen de letras salientes, distribuidas en un sorprendente equilibrio geométrico [M. E. BORGES, op. cit., p. 208].

Todas las obras de Martínez han sido esculpidas en mármol de Carrara. El empleo de ese material en los cementerios caracteriza una época, según afirma Carvalho:

> «El mármol va a tener su punto máximo entre 1900 y 1929. El uso del mármol puede verificarse en tumbas menores caracterizadas por lápidas ricamente ornamentadas, cruces y fotografías ovales de los muertos. Pero la colocación de mármol en estas tumbas puede ser posterior, debido a una mayor incidencia de sepulcros de mármol a partir de 1900, lo que indica una moda. En la década de 1930 aún se hace uso de esculturas de mármol, aunque disminuye un poco por la preferencia del granito»[471].

En los cuadrantes examinados es nítida la división entre el empleo del mármol y el del granito, pues las tumbas más antiguas, que presentan mayor riqueza artefactual, son las confeccionadas en mármol de Carrara. Las tumbas que presentan formas más lisas, confeccionadas en granito[472], corresponden a construcciones más recientes. Sin grandes detalles, la escultura, las letras y los adornos generalmente pasan a ser en bronce. La mayoría de estas tumbas se localizan en el interior de los cuadrantes, mientras que las de mármol se ubican en los bordes, en espacios privilegiados ocupados con anterioridad. El uso del granito y del bronce corresponde a una fase de modernización de la edificación funeraria.

Otro elemento que corona de valor artístico a la edificación es la presencia de la firma del escultor. En el CSCCB hay gran cantidad de tumbas firmadas: de las ciento treinta y cinco analizadas, cincuenta y una de ellas están firmadas por marmolistas. Algunas llevan la rúbrica de escultores extranjeros actuantes en otros países: A. Canessa[473] de Génova, J. Azzarini[474] de Montevideo, y B. Aliboni y G. Santini, activos en Buenos Aires hacia 1879.

A inicios del siglo XX predominaba en las marmolerías el empleo de mano de obra conformada por extranjeros o sus descendientes radicados en Brasil. Eso explica la cantidad de nombres extranjeros en las inscripciones de autoría en el cementerio de Bagé. Este espacio

---

471 F. N. CARVALHO, op. cit., p. 99.

472 En la Primera División del CSCCB existen varias tumbas confeccionadas en granito. Este material se popularizó entre la elite de la ciudad. En estas tumbas predominan los objetos de bronce.

473 En el cementerio de Staglieno en Italia, se encuentran trabajos de grandes maestros. Entre ellos está la obra del italiano Achille Canessa, que firmó la sepultura de Amado Loureiro de Souza. En ese sentido, Berresford señala: «Aunque muchos ejecutaron no más de cincuenta monumentos, Achille Canessa, quien debe haber tenido un enorme taller, produjo unos doscientos veinte o más [...] los escultores de Staglieno también exportaban sus trabajos dentro de Europa, y especialmente para Sudamérica» [S. BERRESFORD. *Italian Memorial Sculpture: 1820-1940*. Londres: F. L., 2004, p. 63].

474 El 29 de enero de 2004, dos monumentos funerarios obra del marmolista genovés Juan Azzarini, construidos en 1907 y dedicados a Luis Galán y Rocha, fueron declarados monumentos históricos nacionales del Uruguay. Véase el sitio web: *Intendencia Municipal de Paysandú*. [En línea]. Disponible en Internet en http//www.paysandu.gub.uy.

posee diversas tumbas rubricadas por inmigrantes que trajeron en sus equipajes la estética predominante en Europa. Entre ellos, se destacan Martínez y Severo Caruccio, radicados en Bagé; Barssanti, Sobrinho y Giusti, de la ciudad de Pelotas; y las empresas Casa Aloys y Lonardi & Teixeira, de Porto Alegre.

Como indicamos, en el área inventariada catalogamos veinticinco sepulturas que dan a conocer la rúbrica de Martínez. Existe la hipótesis de que, después de su muerte, su hijo haya firmado algunas de sus tumbas que no llevaban su rúbrica[475]. Esta puede ser la razón por la cual encontramos dos formas distintas de la firma de Martínez en las tumbas del CSCCB: «Martínez» o «José Martínez – Bagé». Suponemos que la rúbrica que lleva su nombre completo («José Martínez – Bagé») se haya realizado después de muerto, pues nos lleva a pensar que, al colocar el nombre completo, se materializaba el deseo de inmortalizar su obra en este territorio.

Creemos que hoy, pasados más de cincuenta años de su muerte, podemos decir finalmente que Martínez fue el escultor marmolista que legó los monumentos funerarios más notables y numerosos del cementerio en estudio. Su producción en mármol constituye un conjunto arquitectónico de gran belleza y originalidad, que registra la memoria de una época. A través de sus hechos, rescatamos fragmentos de la historia. Catalogar y registrar su trabajo significa al mismo tiempo salvar a este escultor del anonimato y del olvido, pues su obra trasciende su época. Por medio de nuestro estudio queremos que Martínez deje de ser un artista sin historia ni análisis, en fin, que deje de ser un ilustre desconocido.

6. Consideraciones finales

La sociedad de Bagé, cuando mandó a erigir obras firmadas por marmolistas y marmolerías de gran renombre, proyectó sus valores, creencias e ideologías a través de la cultura material. De este modo se buscaba el prestigio social tanto para el difunto como para su familia. Desde Europa se traían esculturas o simplemente se copiaban modelos de catálogos europeos, lo cual supuestamente establecía cierta superioridad social. La opulencia y el deseo de perpetuidad quedaban demostrados por un monumento funerario exclusivo. Ello era privilegio de las clases acomodadas que contrataban marmolistas para producir y rubricar sus pretensiones. Percibimos entonces que los principales terrenos que componen la Primera División del

[475] Esta suposición se basa en el relato de Neimar Azambuja Vargas.

CSCCB estaban restringidos a una elite socioeconómica representada en este caso por las familias de identidad étnica portuguesa y española.

Estas construcciones funerarias presentes hasta hoy en este cementerio son registros expresivos de la sociedad de finales del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX. Ellas sirvieron para perpetuar la memoria de la aristocracia como grupo social, que a su manera hacía del sufrimiento un espectáculo, y manifestaba a la vez su poder económico y su concepción estética.

La memoria étnica, que se mantuvo firmemente ligada en el espacio del cementerio, se halla presente en el panteón de la Sociedad Española, que refleja con todo esplendor la importancia de esta etnia en la ciudad y a la vez afirma su identidad a través de sus artefactos culturales.

Preservar y estudiar el CSCCB significa salvaguardar esencias, formas de saber hacer de los modelos estéticos y simbólicos, cuya conservación inalterada servirá como testimonio de las huellas del pasado, que pueden permanecer ante los desplazamientos generados por las nuevas maneras de sepultura que trae la contemporaneidad. Por ello, pensamos que es de extrema importancia proporcionar visibilidad a ese espacio rico en cultura material.

Constatamos que Martínez fue el mayor escultor funerario de Bagé; se destacó tanto en la producción de sepulcros lujosos como en la de tumbas más sencillas. Para ello, empleó motivos religiosos y laicos. Cabe referir que la riqueza material de sus tumbas les confiere el valor de patrimonio cultural étnico, por estar sepultadas en esta área las etnias fundadoras de esta sociedad. Conocer la monumentalidad de la obra de este español significa sacarlo del anonimato y proyectarlo a la perpetuidad, ya que sus realizaciones trascienden su época.

El lugar del arte y el lugar de la memoria

Mario Montalbetti
Universidad de Arizona - Universidad de San Marcos de Lima

1. Introducción

«El lugar de la memoria» es una frase intencionalmente ambigua que alude tanto a la posición de la memoria dentro de las facultades cognitivas humanas, cuanto a un cierto proyecto del Estado peruano de consagrar un museo en homenaje a la víctimas del terrorismo denominado, precisamente, Lugar de la Memoria.

Suele decirse que el ser humano es el único animal que comete el mismo error dos veces. Y la moraleja que suele extraerse de este dicho es que recordar debería servirnos para evitar el error, como aparentemente les sirve a los otros animales. Como todos los dichos, este también tiene un lado cierto y un lado perverso. El lado cierto es obvio: es preferible no cometer errores a cometerlos; y si la memoria ayuda a no cometerlos, tanto mejor. En esto, la frase se parece a esa otra frase que dice que «el diablo sabe más por viejo que por diablo»; y sin embargo, el diablo también sabe por diablo. Hay algo en la memoria, en revivir eventos pasados, que resulta valioso como dato para el cálculo al momento de obrar en el presente.

Este lado cierto de la memoria tiene muchos usos, especialmente cuando hablamos de memoria reciente. En el caso de la poesía, por ejemplo, es imposible leer un poema sin hacer funcionar la memoria: es indispensable, por ejemplo, recordar rimas internas y externas, metros, ritmos, palabras, para poder retomarlos más adelante. Un poema nunca es lineal en el sentido estricto: requiere volver sobre sí mismo para retomar ciertas cosas que la memoria nos tiene ahí, nos las guarda para su empleo. Un ejemplo rápido: el primer verso de *Los heraldos negros* de César Vallejo requiere, además de las palabras organizadas linealmente en el sintagma, que recordemos no los golpes de Dios, sino los del ritmo, que aparecen antes: «Hay golpes en la vida tan fuertes yo no sé». Aquí hay cuatro golpes métricos, y si no los recordamos, perdemos buena parte del sentido del poema y no entenderíamos, quince versos después, el éxito del verso penúltimo que indica que «todo lo vivido / se empoza como un charco de culpa en la mirada».

Similarmente, en el caso de la música es imposible apreciar una sonata, una sinfonía, una balada, un bolero, sin recordar los compases o los versos anteriores, que siempre deben ser *re-tomados* para poder seguir. En buena cuenta, esto es lo que hace el lado cierto de la memoria: nos permite *retomar algo para poder seguir*.

Pero, como he dicho, la memoria tiene un lado perverso, una cierta proclividad a la cosificación del recuerdo y a su consiguiente fetichización. Cuando de la memoria asoma este lado perverso, se nos aparece como algo bueno en sí porque nos promete ayudar a recordar *lo que pasó*. Y, aparentemente, saber *lo que pasó* puede ser un instrumento idóneo para permitir (o evitar, según sea el caso) que lo que pasó vuelva a pasar; es decir, un instrumento para «no cometer el mismo error dos veces», un instrumento animal.

El problema con este lado perverso es que pareciera que la memoria tiende un puente directo entre la actividad del recuerdo y lo que pasó, de tal forma que parece ser suficiente recordar para que *lo* que recordamos coincida con *lo* que ocurrió; y una vez hecha esta asimilación, la memoria puede *fijar* lo que ocurrió para darle cerrazón, para determinar «de una buena vez» qué fue lo que pasó. Objetivar nuestro recuerdo es lo que permite darle una zurcida y presentarlo como hecho reificado. Entonces, cuando la memoria aparece como un fin en sí mismo, como una cosa, es que asoma su lado perverso.

Si la memoria no nos permite retomar algo, la memoria se vuelve, por ejemplo, nostalgia. A diferencia del recuerdo del ritmo en el poema de Vallejo, la nostalgia no es un dato; es meramente un recuerdo hecho cosa, de tal forma que nuestra única relación con el hecho nostálgico es sentir placer o displacer, repulsión o atracción, y ello solo es posible si el objeto del recuerdo se nos aparece como un dato cerrado en sí mismo, un dato cuya cerrazón lo hace precisamente *otro*, y no algo que nos permite retomar otra cosa. La distancia entre esa cerrazón y el sujeto que la experimenta (o que la construye) es lo que llamamos *nostalgia*. En estos casos, la memoria no aparece como dato que debe ser retomado para seguir, sino como cosa al final de una distancia.

En general, el lado perverso de la memoria es aquel que no trata de incorporar el recuerdo al presente para continuar un *sentido*, sino el que trata de dejar lo recordado en el pasado como forma higiénica de no afectar al presente. La nostalgia, por ejemplo, es la muerte del sentido. No me opongo a la nostalgia como perversidad; después de todo, es lo que nos permite gozar de boleros, *blues* y rancheras. Pero es claro que la nostalgia no es la que nos impedirá cometer el error dos veces; al contrario, probablemente asegure el mismo error, porque la nostalgia no hace sino repetirse como nostalgia una y otra vez.

Uno de los lados de la memoria perversa es, pues, hacernos creer que podemos recordar *lo que pasó*, como si la memoria fuese un puente a una realidad pasada objetiva. Si recordamos

algo, entonces eso ocurrió. Por supuesto, sabemos que no es así. Lo sabemos teórica y prácticamente. No hay mejor prueba de ello que el uso gramatical. Cuando se nos pide recordar, se nos pide *hacer memoria*. Este es un dato gramatical que revela una intuición fundamental de los hablantes: *hacemos* memoria. Es decir, la fabricamos. Y yo diría que hacemos memoria de la misma manera en que hacemos una casa. Queremos dos dormitorios, una sala, una cocina, un pequeño jardín interior, dos baños, etc. Cuando hacemos una casa la hacemos a pedido, un poco para satisfacer nuestros deseos y necesidades y otro poco dependiendo de nuestras posibilidades reales (de espacio y de dinero, por ejemplo). Propongo que algo similar ocurre cuando hacemos memoria. Acomodamos lo que recordamos a nuestras necesidades y deseos, recordamos a pedido, pero queremos creer que lo recordado ocurrió.

Esto debería advertirnos ya de entrada que *confiar* en la memoria es algo que debe hacerse con mucho cuidado, porque no es otra cosa que confiar en algo que hemos fabricado nosotros mismos. El ser humano es, entre otras cosas, *homo faber*. Hacemos cosas. Entre ellas, memorias.

El lingüista estadounidense Noam Chomsky ha dicho algo que suele sorprender a muchos. Adaptando su ejemplo, Chomsky dice que, por ejemplo, la historia del Perú no existe. Es decir, en el sentido en que el volcán Misti existe, en *ese* sentido la historia del Perú no existe (y no por la naturaleza de ambos, concreta en un caso, abstracta en el otro). Regresar al argumento es apropiado ahora que estamos hablando sobre el papel de la memoria. Uno podría preguntarse: ¿qué hace que algo sea parte de la historia del Perú? Solemos responder, circularmente: «debe ser un hecho histórico» o «importante». Pero, ¿qué es eso? Supongamos que yo en este momento levanto mi mano derecha, ¿es este acto parte de la historia del Perú? Probablemente, no. Supongamos, sin embargo, que levanto mi mano derecha, mi mano derecha empuña una piedra y, supongamos, le lanzo la piedra al arzobispo de Lima y le parto el cráneo, ¿sería ese acto parte de la historia del Perú? Probablemente, sí. La pregunta es: ¿quién decide? La respuesta es obvia: la historia del Perú está formada por una serie de hechos que a algunos personajes (los «historiadores») les parece que deben ser parte de la historia del Perú. No hay nada objetivo en que un hecho *tenga* que ser parte de la historia del Perú y otro no. Hay criterios, sin duda. Pero si cambiamos de «historiadores», cambiamos de Historia. De hecho, por ejemplo, la reciente fama que la moda gastronómica tiene en el mundo y en nuestro continente (y en especial en mi país) puede sugerirles a ciertos historiadores que Mistura, la popular feria gastronómica que ocurre cada año en Lima, es parte de la historia del Perú. A otro historiador puede parecerle una mera banalidad de los medios que no merece mención. Esto no ocurre con el volcán Misti, ciertamente; la existencia del Misti como dato de

la realidad no depende de nosotros, ni de un grupo de nosotros, en el sentido relevante. Pero esto es lo que ocurre con la memoria, con la memoria individual y con la colectiva. *Elegimos* los hechos a recordar. Toda memoria es selectiva; nunca recordamos todo.

Ahora bien, hay ciertos hechos que recordamos porque se imponen, y no porque elegimos recordarlos; por el contrario, a veces elegimos no recordar un hecho y lo reprimimos. La suerte de estos hechos que reprimimos suele ser siempre la misma: reaparecen en nosotros. Eso es lo que podemos llamar un *trauma*. Un trauma es un dato que regresa sin cesar y sin invitación. Y es curioso, porque parecería que la función de la memoria es evitar el trauma; pero si la memoria elige, entonces al mismo tiempo, lo no elegido tiene la opción de regresar como trauma, ya no como memoria. El trauma es algo así como un resto indispensable de la memoria, como si la memoria fuera un acto de división inexacta de hechos que siempre deja un resto; como dividir diez entre tres: siempre resta uno. Sospecho que algo así está ocurriéndonos colectivamente. Queremos recordar algo para que no regrese, para que no vuelva a ocurrir, para que se quede en el pasado, pero estamos haciéndolo de tal manera que no logramos otra cosa que alimentar la opción de que regrese como trauma. Pareciera que lo que hacemos es dejar un resto, literalmente, incalculable.

Y esto es delicado porque, como sabemos, el trauma asoma como dato bruto, no simbolizable, y por lo tanto no sabemos bien cómo enfrentarlo. Lanzo, entonces, una de mis ideas centrales: hacer un Lugar del Trauma en vez de hacer un Lugar de la Memoria. Pero me adelanto.

2. Hablemos de la memoria y de su lugar

La memoria ha sido tema de especulación desde antiguo. Platón, por ejemplo, hablaba de ella como «el regalo de Mnemosine» (*Teeteto,* 191 c) y la asemejaba a un bloque de cera en el que se grababan las cosas que luego recordábamos. San Agustín (*Confesiones,* X) asociaba la memoria a la cuadrícula de un palomar, en cada una de cuyas casillas se almacenaba un trozo de memoria.

Pero la memoria como tema político, como ingrediente de la discusión política, recién asoma a mediados del siglo XX, específicamente a partir de 1945, luego de que los ejércitos aliados entraran a los campos de exterminio alemanes y revelaran al mundo la magnitud del genocidio nazi. En ese momento, dos instituciones se alzaron para encargarse de *recordar lo ocurrido*, e hicieron de la memoria un tema central de discusión. Por así decirlo, pusieron el recordar —el hacer memoria— sobre la mesa. Pero para esto, ambas instituciones debieron redefinirse en términos de la noción de *no olvidar que algo ocurrió*. No debemos olvidar que

ocurrieron los campos. Voy a sugerir, sin embargo, que ambas instituciones terminaron generando, paradójicamente, el mismo producto en contra del cual manifiestamente se habían redefinido: el olvido. De tal forma que la misión manifiesta de *no olvidar que algo ocurrió* se transformó en ambas instituciones en su contraria, en *olvidar que algo ocurrió*; y el olvido se transformó, a su vez, en un producto de consumo más, insertado dentro de la lógica del capitalismo contemporáneo y, por supuesto, en caldo de cultivo del trauma. Estas dos instituciones son el museo y el periodismo.

El museo actual es la continuación, por otros medios, de la idea tradicional, ptolomeica, del lugar de las musas. El museo es ante todo un lugar, un lugar de exhibición. No simplemente el lugar de exhibición de objetos hermosos sino (y aquí entra la redefinición) el lugar de exhibición de objetos que ilustran una narrativa verbal consciente que intenta ordenar, explicar y fijar *lo* que ocurrió. En otras palabras, lo que ocurrió no fueron los objetos exhibidos, ni siquiera lo representado por ellos, sino lo expresado por una narrativa que, refiriéndose a algún pasado más o menos remoto, llega a nosotros. Recuerden que esta narrativa es selectiva y como en el caso de la memoria o de la Historia del Perú, es elección de algunos. El punto es entonces ¿cuál es el uso al que sometemos dicha narrativa? Hay dos posibles: o la usamos para retomar y seguir, o la usamos para fijar y proyectar. En el caso del museo, dicha narrativa suele ser proyectiva, suele tener necesidad teleológica y se nos aparece como una conclusión deductiva: dado esto, esto. Para ello, el objeto seleccionado deja de ser objeto y se convierte en *pieza*, como en la frase *pieza de museo*: un objeto que no es solo el agregado estético cualitativo a una colección sino un elemento estructural de la narrativa, algo que encaja en ella y en ese sentido, más que bello, es importante. Por supuesto, la idea de que el museo refleja una cierta flecha imaginaria que surge remotamente y concluye en el tiempo presente es una ilusión y solamente se la entiende si se la invierte: la dirección de la flecha va hacia un pasado que es iluminado por una idea, por un deseo presente, de ser algo que (aún) no se es. Lo que el museo exhibe no es algo que ocurrió sino algo que el museo quiere que haya ocurrido. No está demás citar al filósofo francés Gilles Deleuze: si estás atrapado en el sueño del otro, te jodiste. En el caso del museo, el pasado ha caído atrapado en los sueños del presente. En ese sentido, no hay nada más moldeable que el pasado. De ahí surge, por ejemplo, la figura perversa, finisecular, del curador: la figura tutelar que se encarga de darle dirección proyectiva a la empresa. En la mayoría de los casos, la narrativa resultante que pretende definir y fijar lo que ocurrió no es sino una justificación del concepto del Estado-nación o de su encarnación ocasional.

La segunda institución, el periodismo, también es una institución dedicada manifiestamente a no olvidar que algo ocurrió. El mecanismo es distinto que el del museo pero es igualmente

transparente: lo que hace el periodismo es reemplazar al evento (digamos, *lo* que ocurrió) por la noticia, de tal forma que ahora *lo* que ocurre son las noticias; pero estas, ya indistinguibles de los eventos, se nos presentan también como un flujo caótico incomprensible cuyo significado solamente se aprehende si se divide, selecciona y domestica, emitiéndose. Una radio peruana (Radio Programas del Perú, RPP) ha llevado esta práctica al paroxismo y ostentaba hasta hace poco como lema publicitario el siguiente: «Las noticias siguen su curso imparable. Las tenemos aquí». La moraleja que debemos extraer del lema no es tanto que las noticias son tomadas por una suerte de manada desbocada, algunos de cuyos miembros deben ser atrapados en el redil de lo informativo, sino que, más importante, la moraleja a extraer es que «las tenemos aquí». En otras palabras, uno puede no saber dónde está Putis (el lugar de una de las más célebres ejecuciones extrajudiciales del Perú en los ochenta), pero ahora uno ya sabe dónde está «Putis». «Putis» (la noticia) está en RPP, lo que vuelve finalmente irrelevante donde esté Putis (el evento). En Platón hay ya una advertencia temprana de esto en boca del rey Thamus (*Fedro*, 247 c). En consecuencia, el evento no solo se transforma en noticia (con todo lo inevitable e ideológicamente selectivo que dicha transformación conlleva) sino que es desplazado, es sacado de lugar y puesto en otro: en un lugar mucho más efímero y que no deja huella. Pero este desplazamiento ejecuta una sustitución inmediata: ya no hay evento, ahora hay noticia. Y el carácter intrínseco de toda noticia es ser efímero. En otras palabras: el carácter intrínseco de la noticia es el poder ser reemplazada por otra y no dejar huella (el estar, literalmente, *fuera de lugar*). El lugar del periodismo es pues, como en el caso del museo, el lugar de un reemplazo. Renunció el canciller, ganó Boca, el lomo saltado es el plato preferido de los peruanos, la ola de frío mata a cuarenta y cinco en…, etc.

Por ello no debe resultar sorprendente que luego de abandonar el lema señalado, RPP pasó a divulgar este otro: «La noticia existe». Como si hubiera que reafirmar que no son los eventos, los hechos, los sucesos lo importante, sino que *lo que existe* es la transformación de ellos en esta banalidad efímera llamada noticia.

De esta forma, el museo y el periodismo, las dos instituciones encargadas de *no olvidar que algo ocurrió* han terminado proponiendo *olvidar que algo ocurrió*, cada una con su peculiar manera de borrar o borronear la idea de que, después de todo, algo ocurrió. Una, volviéndolo dato cerrado y deseo proyectivo; la otra, desplazándolo hacia un lugar apropiadamente efímero donde es reemplazado por otra cosa: una noticia. Es por esto que el tema de la memoria/olvido se ha hecho tan decisivo a fines del siglo pasado, porque bajo la misión manifiesta de no olvidar, se esconde la voluntad tácita de *no dejar huella*. El museo y el periodismo son los dos grandes artífices de esta paradoja, las dos grandes máquinas de olvidar, los dos grandes agentes del «crimen perfecto»; no de aquel que queda impune porque nunca

se atrapa a sus perpetradores (sabemos perfectamente bien quiénes son) sino, como dice Gérard Wajcman, de «aquel otro que queda impune porque nadie jamás sabrá que tuvo lugar»[476].

El dilema estético que surge inmediatamente post-Auschwitz (¿qué tipo de objeto, si alguno, merece crearse ante un irrepresentable?, que es la pregunta de Adorno) se expande para albergar ahora este otro: ¿qué tipo de objeto merece crearse, si alguno, en medio de esta aniquilación de la memoria a manos del museo y el periodismo? La respuesta es afirmativa: sí merece crearse; y es simple: un objeto que trate de *olvidar que no ocurrió nada*. Ya no el objeto que trata de recordar algo, porque eso termina siendo el lado peor de la nostalgia, sino el objeto que trabaja contra el olvido organizado. En contra del periodismo, dicho objeto reivindica la noción de lugar, de lugar no desplazado, no puesto en otro lugar y reemplazado. En contra del museo dicho objeto reivindica la noción de tiempo presente, del ahora no proyectivo, de la experiencia, en el sentido menos retórico del término. Después de Auschwitz el objeto de arte es posible siempre y cuando no sea ni pieza de museo ni noticia.

Parece paradójico, entonces, por todo lo dicho hasta aquí, que un Estado, en este caso el Estado peruano, le encargue al arte *hacer museo* y, sin embargo, eso ha sido exactamente lo que ha ocurrido con lo que originalmente se llamó el Museo de la Memoria, y ahora se llama el Lugar de la Memoria. Según palabras de Freddy Cooper, arquitecto y miembro de la comisión, el Estado peruano le encargó a una comisión presidida por Mario Vargas Llosa (que luego renunció a dicha comisión), que «se construya en el Perú —no necesariamente en Lima— un museo que evoque los veinte aciagos años de terrorismo en el Perú»[477] La comisión decide hacer un «concurso de ideas» a tal efecto; se presentan cerca de cien proyectos, la comisión eligió cinco finalistas y finalmente un ganador.

Desmenucemos estas circunstancias y veamos qué concepción de memoria subyace a este encargo y qué concepción de arte emerge como producto de dichos proyectos. Debo aclarar de antemano que no soy arquitecto y que, por lo tanto, no voy a hablar de arquitectura como el «arte de construir» ni como el «arte de construir cierto tipo de objetos». Más bien, voy a considerar el proyecto arquitectónico como *representación*.

La noción de representación que voy a emplear es la confiable noción del lógico americano Charles Sanders Peirce, por la cual una representación es «algo que toma el lugar de algo». Esta es la noción de representación que hallamos, por ejemplo, en política: un presidente *representa* a una nación, un congresista *representa* a un departamento, etc. Cuando hablamos

---

[476] Gérard WAJCMAN. *El objeto del siglo*. Buenos Aires; Madrid: Amorrortu Editores, 2001, p. 20.

[477] *Arkinka*, año 14, n° 174, mayo de 2010, p. 14.

de democracia representativa, hablamos de representación en este sentido de Peirce. Este mismo sentido de representación aparece en otras áreas, por ejemplo, en estética. Podemos preguntarnos: ¿qué representa el famoso cuadro de Montero *El entierro de Atahualpa*, o qué representa la famosa foto del indio gigante de Martín Chambi? O ¿qué representa *Trilce IX* de Vallejo? Nótese que en este último caso, la pregunta asume preguntarse: «¿en lugar de qué está *Trilce IX*?». Este es el síntoma de que estamos ante una representación.

Esta es, entonces, la noción de representación que traigo al ámbito arquitectónico. A partir de ahí, podremos examinar ciertos supuestos sobre memoria, olvido, recuerdo, huella, lugar, obra de arte, etc.

Un proyecto arquitectónico (en proyecto o realizado, da lo mismo), en tanto representación, es una solución imaginaria a algo que se resiste a la simbolización. Puesto en nuestros términos: es una solución imaginaria, no al recuerdo o la memoria que por definición acceden a ser simbolizadas sin problemas mayores, sino al trauma, al resto de toda simbolización. Esto es lo que los lacanianos llaman lo Real. La solución arquitectónica emerge entonces como una solución a un cierto Real, a un Real-emotivo, a un Real-colectivo, etc.

Por supuesto, las soluciones más cercanas al límite de lo simbolizable terminan siendo las más interesantes. Las menos interesantes son, por así decirlo, las más retóricas, las más predecibles, las más literales, las que a fin de cuenta no son soluciones sino repeticiones. Para dar un ejemplo claro: cuando en la bandera peruana se «lee» como representando con el rojo «la sangre de nuestros héroes» y con el blanco «la pureza de nuestros santos», tal como me enseñaron en el colegio, me siento estafado. La solución de esa lectura es demasiado literal, demasiado retórica, como para despertar algún entusiasmo en mí. Alguien dirá: «no se trata de entusiasmo». Yo diré: ¡claro que sí!

3. Regresemos al encargo del Estado peruano

La comisión le cambia el nombre de *Museo* de la Memoria a *Lugar*. La ambigüedad se aumenta ahora: ¿se trata de un lugar en el que se ejercita la memoria o de un lugar que contiene la memoria? Posiblemente, se trata de ambas cosas, pero obsérvese que, en cualquier caso, designar un lugar para la memoria, crear un lugar de excepción consagrado a la memoria, fijar la memoria a un sitio, ya resulta especial. En particular, por la singularidad del lugar. *Un* lugar, no varios. En lugar de varios lugares (digamos, uno en cada región o en cada departamento), se privilegia uno, singular. Alguien pudo imaginar, alternativamente, construir múltiples lugares de la memoria por todo el país, más austeros, menos costosos, en lugar de

arrojar todo el dinero en un solo lugar, por ejemplo. Pero se eligió no solamente el lugar, sino se eligió también que ese lugar sea uno, único, singular.

Pero además, la elección de *ese* único lugar es especial también. Si hacemos un rápido experimento mental y nos preguntamos: si hay *un* solo lugar que vamos a consagrar a la memoria de los años del terrorismo en el Perú, ¿cuál sería ese lugar? Probablemente lo primero que pasa por nuestras mentes sea «Ayacucho»; o tal vez, más específicamente, Uchuraccay, Lucanamarca... inclusive, Tarata. Pero la comisión eligió Lima, eligió el límite entre los acomodados distritos de San Isidro y Miraflores, en los acantilados, frente al mar, contiguo a la bajada San Martín a la Costa Verde. Un lugar, sin duda, de una gran belleza paisajística.

Debo incluir una palabra irónica sobre esos acantilados, sin embargo: el lugar de la memoria se sitúa sobre lo que era un relleno sanitario; tanto es así que en los informes técnicos sobre el suelo que les entregaron a los arquitectos participantes en el concurso se advertía que se había excavado seis metros de profundidad en el acantilado y solamente se había encontrado basura. Es sobre este espacio, ahora lugar, que la comisión encarga construir el Lugar de la Memoria. Sin duda, esto da para otras lecturas que no ensayaré aquí.

La elección del lugar no es, pues, gratuita. No solamente se trata de un lugar con valor paisajístico, la gran bahía de Lima se abre frente a él, sino que está ubicado a pocas cuadras del principal cordón gastronómico de la zona, la avenida La Mar. De hecho, el punto 7 de las bases del concurso recuerda que la zonificación ZT-2 corresponde al de una «zona turística» y el punto 5.1 exige, metonímicamente, la existencia de una cafetería en el complejo.

Bello paisaje, cordón gastronómico, zona turística, cafetería... Algo comienza a ser dicho por el lugar elegido aún antes de que sea Lugar de la Memoria. Y lo que parece que quiere ser dicho es que el Lugar de la Memoria debe ser parte del circuito turístico limeño, una parada más del mirabús (una flotilla de ómnibus rojos de dos pisos que pasean por las zonas turísticas de la capital) que puede enlazar el moderno *mall* de Larco Mar con el Lugar de la Memoria.

La idea de que el Lugar de la Memoria sea un lugar turístico merece ponderarse. Los turistas, sin duda, han de ser nacionales y extranjeros; el Lugar debe ser para visitantes que vienen, ven y vencen su culpa. Exhibir ante el mundo que somos civilizados porque consagramos un lugar a la memoria es una forma extraña de turismo. No somos los únicos, sin embargo. El portal español Dondeviajar.es ofrece a «aquellos intrépidos viajeros que deseen conocer más a fondo aquella realidad» un viaje a Auschwitz, porque según ellos «la mejor forma de conocer la historia es volver a vivirla». ¿Volver a vivirla? ¿Se está sugiriendo acaso volver a vivir los baños de gas venenoso o las cremaciones colectivas? Pero igual que con el Lugar de la Memoria, no

sería extraño que también se ofreciera alta gastronomía y un polito a salida con la leyenda «Yo escapé de Auschwitz». La banalización de la experiencia a través de su comercialización turística es lo último que nos permitirá «conocer más a fondo aquella realidad» como propone el portal. De hecho, la desturistización del Lugar de la Memoria debería comenzar por hacerlo un lugar para peruanos, y aun con todo lo feo que tiene la exclusión, yo les diría a los visitantes de fuera: «lo siento, esto es para nosotros». Pero, entonces, la pregunta que se impone es: ¿qué hay aquí que sea solo para nosotros?

Los cinco proyectos finalistas (incluyendo al proyecto ganador) son muy similares desde el punto de vista que hemos adoptado, es decir, el punto de vista de la representación. Es probable que arquitectónicamente los proyectos resuelvan los problemas propios del diseño de manera diferente; no lo sé, no soy arquitecto. Pero la lectura que podemos hacer de ellos no los distingue significativamente, aunque hay, después de todo, aspectos que discernir.

En general, hay dos formas de regresar al trauma, dos formas que hemos practicado los peruanos: una es la forma-Uchuraccay y la otra es la forma-Tarata. Como sabemos, el pueblo de Uchuraccay fue el escenario de una matanza de periodistas en 1983 y Tarata, una calle céntrica del distrito de Miraflores en Lima, fue el escenario de un coche bomba en 1992. Las dos formas de encarar el trauma que emergieron, tal vez inconscientemente, luego de estos sucesos son significativas. En el caso de Uchuraccay, sus pobladores abandonaron el pueblo al año siguiente y en 1993 lo refundaron, pero no en el mismo lugar sino a cierta distancia. Del Uchuraccay original no queda nada, apenas los vestigios del campo de fútbol y algunas paredes de piedra derruidas. Es decir, en Uchuraccay se abre un vacío imposible de cicatrizar y el vacío se mantiene como vacío. Los pobladores, por así decirlo, regresaron a los márgenes, haciendo ver mediante este evitamiento el vaciado del lugar. El caso de Tarata es todo lo contrario: la calle se refundó, por decirlo de alguna manera, como lugar turístico, se cerró al tránsito vehicular y se llenó de cafecitos, restaurantes y tiendas. El vacío aquí trató de llenarse. Fuera de una pequeña señal conmemorativa, la idea que emerge del tratamiento miraflorino es que «aquí no pasó nada», la vida sigue, llenemos el pasado de presente.

Los proyectos finalistas adoptan estas dos soluciones en sus propuestas arquitectónicas de maneras ingeniosas pero predecibles. Uno de los proyectos asume la posibilidad de construir un gran espacio público en lugar de un monumento, un lugar en el que —tal como lo presentan sus propias imágenes— puedan confluir tablistas que bajan a la Costa Verde a correr olas, niños que vuelan cometas, parasoles multicolores y pequeñas procesiones al Señor de los Milagros. Esta mezcla debería hacernos reflexionar o, tal como lo proponen sus autores, «también puede ser un espacio de reflexión» (*Arkinka*, p. 17). Por qué y cómo es que la explanada promueve la reflexión —¿sobre qué se debe reflexionar?— es un misterio.

En otro proyecto, la idea de una gran explanada es retomada para ofrecer diferentes actividades frente al mar, como practicar tai-chi o ver la puesta de sol. Una gran banalidad recorre estas expresiones. El arquitecto Wiley Ludeña ha detectado la presencia transversal de una estética «Asia-chic». Como saben, Asia es el balneario de moda de la burguesía limeña, situado a unos noventa kilómetros al sur de la capital. Así, los proyectos arquitectónicos para el Lugar de la Memoria reflejarían una cierta estética casa-de-playa. «Esto es lo que construimos si nos dan un mar al frente», parecería que dijeran en coro los proyectistas.

La idea central que recorre los proyectos finalistas es que la presencia del mar actúa como un potente ansiolítico. Es en el mar donde nos apaciguamos, juntamos, reencontramos; para algunos, es en el mar al final de la tarde con una puesta de sol. Además del carácter fuertemente antiandino de esta conexión, todo esto no es sino el grado cero de la representación y se parece mucho a lo que dijimos sobre la bandera peruana: es retórico, es predecible, y no tiene nada que ver con hacer memoria sino que tiene que ver con lo memorístico. Si veo el mar entonces me calmo, si veo una escalera entonces mi ascenso es trabajoso, si veo un muro entonces hay una obstrucción, etc. Noten la necesidad de justificar los proyectos vía la representación. La necesidad es obvia: en tanto es un encargo del Poder, hay que mostrarle al Poder cómo es que cada detalle del diseño responde al encargo.

Otro tema central que recorre los proyectos es el de fusionarse con los acantilados, la idea de confundirse con el paisaje, finalmente, de «ser uno con la naturaleza». Parecería que buena parte de la arquitectura peruana ha sido azotada por un golpe *New Age* irresistible. Cierto, esta es una tendencia popular, e inclusive justificable, en arquitectura rural. Por ejemplo, si construimos un hotel en una zona de construcciones preincaicas es deseable que la arquitectura no afecte nuestra visión del conjunto arqueológico. Pero ¿por qué hacer lo mismo en el caso del museo de la memoria? ¿Por qué tratar de disimular el lugar confundiéndolo con el acantilado? No vaya a ser que la memoria desagradable de los sucesos pasados manche la belleza prístina de la bahía limeña. Parecería que hemos importado una solución para otra cosa. Lo que necesitamos para un lugar de la memoria, o del trauma, es mostrar justamente lo contrario: lo que ocurrió fue un horror y no tiene nada que ver con la belleza del paisaje. Tiene que ver con nuestra estupidez, con nuestro fundamentalismo, con nuestra intolerancia. Si algo debe *hacer ver* el lugar de la memoria es el horror insimbolizable de lo ocurrido y no la cicatriz después de cerrar, la calma después de la tormenta, el aire apacible después de la paraca. La idea central parecería ser entonces la de cerrar heridas y no la de hacer memoria, ni la de hacer ver, ni finalmente la de hacer lugar.

Sugiero recordar unas palabras del filósofo italiano Giorgio Agamben:

> «[...] lo que exige lo perdido (lo olvidado) no es el ser recordado o conmemorado, sino el permanecer en nosotros en tanto olvidado, en cuanto perdido. Lo único que resulta realmente inolvidable es el olvido en nosotros».

Es decir, lo único que no olvidamos es olvidar, es el olvido mismo. *Ese* es el trauma: el llevar olvido en nosotros.

Sería bueno comparar ese intento de fusión con la naturaleza de los proyectos finalistas para el Lugar de la Memoria con una serie de fotografías de la artista peruana Natalia Iguiñiz denominada *Chunniqwasi* (*casa vacía* en quechua). Iguiñiz nos muestra una serie de casas abandonadas en la sierra central del Perú, especialmente en las zonas rurales de Ayacucho: muros de barro, paredes derruidas, ventanas abiertas, entradas sin puertas... Ninguna de esas casas, situadas en medio de parajes altoandinos, puede *fusionarse* con el paisaje. De las casas y el paisaje emerge una incomodidad visceral. Distintas de las ruinas de los castillos en Irlanda o Escocia, que los poetas románticos asimilaron tan bien al paisaje, las casas abandonadas de Iguiñiz rechazan esta asimilación y se muestran como vacías y llenas de fantasmas al mismo tiempo. Esta presencia ausente insoportable es la que nos hace ver algo. En el caso de los proyectos del concurso para el Lugar de la Memoria, nada se nos hace ver más allá de las asociaciones retóricas mencionadas.

Hace un momento he dicho que una de las formas que tiene el museo de borrar lo que ocurrió es transformarlo en narrativa. Esto es un dato neutro, no está ni bien ni mal. Es simplemente así. En el caso del Lugar de la Memoria, los proyectos no plantean una narración al servicio de un sentido. Nada está siendo *narrado* por estos ensayos arquitectónicos, más allá de las asociaciones retóricas mencionadas. El único intento de narración que fue el voluminoso *Informe de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación*, desaparece y es tachado por el peso de las imágenes, los objetos y las fotografías.

¿Cuál es, entonces, el lugar del arte respecto de la memoria? ¿Cuál es el lugar de la arquitectura, de la poesía, de la música respecto a la memoria? ¿Hace el arte memoria? ¿Y qué es lo que debe o puede recordar? Al final de su magnífico libro *El objeto del siglo*, Gérard Wajcman se hace estas mismas preguntas: ¿qué hace el arte?, ¿cuál es su lugar?

Nosotros hemos sugerido que hoy en día el objeto de arte es posible solamente si no es noticia ni pieza de museo, si no cae en las manos del periodismo o del museo. Hemos sugerido también que una forma de abordar el objeto de arte es desde el punto de vista de la representación peirciana, la noción de que «algo está en lugar de otra cosa», pero hemos advertido igualmente del peligro retórico de solucionar ambos flancos de la representación.

Es decir, hemos advertido en contra de las asociaciones domesticadas y seguras. Los proyectos para el Lugar de la Memoria parecen haber caído en estos tres errores simultáneamente:

(i) Son periodísticos, en tanto tratan de desplazar los hechos de la memoria hacia la reflexión, la sutura, la cicatriz, el ansiolítico.

(ii) Pretenden hacer museo, pretenden encontrar piezas para una narrativa que fije lo que pasó.

(iii) Son imposiblemente representacionales, pues cada proyecto viene con una justificación representacional detallada: hacemos la escalera porque X, hacemos la explanada porque Y, hacemos el techo porque Z, etc. Todo viene explicado, no hay nada que digerir; todo sale de un manual de retórica básica.

Sospecho que la ejecución de un Lugar de la Memoria con esas características no hará sino nutrir el resto de lo no recordado, el resto del olvido. Regreso a Agamben: lo que olvidamos, lo que falta en todos estos proyectos y lo que falta en nosotros, es darnos cuenta que llevamos dentro el olvido, que el olvido es lo único inolvidable, y que lo único que vale la pena recordar es, precisamente, que olvidamos.

El arte no puede ser representacional entonces. Porque el arte no puede *representar* el olvido que nunca olvidamos. Si lo hiciese, si fuese propiamente una representación del olvido, el olvido dejaría de serlo y creeríamos, como creo que algunos creen ahora, que se puede recordar plenamente olvidando que tenemos una formidable voluntad para el olvido; olvidando que el recuerdo es una división con un resto inevitable.

Pero hacer memoria es valioso en su lado cierto, si nos ayuda a *re-tomar* algo para poder seguir. Si esto es así, entonces lo que el arte debe hacer no es ni memoria, ni representación. Lo que necesitamos es un arte que *hace ver*. ¿Hacer ver qué? Todos lo sabemos y no podemos decirlo.

Una poética para Unland.
La universalidad del silencio en Doris Salcedo

Claudia Supelano-Gross
Universidad de Salamanca

1. Introducción

Afirmar que existe una relación entre conciencia histórica y arte contemporáneo implica aceptar, como mínimo, tres aspectos: en primer lugar, un desplazamiento de la Historia a la memoria que encuentra en el arte un medio para recuperar las Historias marginales; en segundo lugar, la presencia de una relación entre la reordenación de la noción de memoria y la ruptura de los relatos modernos[478]; y por último, la necesidad de elaborar —a través del arte— un lenguaje que permita ensamblar *mi* experiencia con la experiencia de *otros,* aun cuando haya experiencias cuya naturaleza, aparentemente, impida que sean comunicadas. Es el caso de la experiencia de la violencia cuya universalización está relacionada no solo con el peligro de banalización, sino también con la imposibilidad de construir una imagen del terror. En este sentido, la obra de arte se convierte en el único lugar en el que la memoria, o los eventos olvidados, pueden ocurrir, pero ya no a través de la representación sino más bien a través de rastros y huellas que se manifiestan en el silencio. Si esto es así, el arte se convierte en testimonio y el artista pasa a ser lo que Lawrence Langer ha definido como *testigo de la memoria*, es decir, aquel que asume la responsabilidad respecto a la realidad testimoniada que no ha sido experimentada por sí mismo[479].

En estas coordenadas se ubica la obra de la escultora colombiana Doris Salcedo, que se caracteriza por seguir una línea de trabajo que parte del convencimiento personal de que el

[478] Andreas Huyssen afirma que la obsesión actual por el tema de la memoria es derivada de la crisis generada por la pérdida de la creencia en la estructura racional de la temporalidad que fuera señalada por Bergson, Proust y Benjamin. Véase Joan GIBBONS. *Contemporary Art and Memory: images of recollection and remembrance*. Londres: I.B. Tauris, 2007, p. 6.

[479] Lawrence LANGER. *Holocaust Testimonies: the ruins of memory*. New Heaven: Yale University Press, 1997, p. 39.

arte solo puede ser concebido como algo político. Precisamente, es esta concepción política del arte la que se encuentra en la base del discurso artístico de Salcedo y la que explica que el punto de partida de su obra sea la violencia, el terror que se vive en su país desde hace más de tres décadas. Y esto es así, porque a pesar de que el punto de partida es la situación colombiana, la artista plantea la necesidad de entablar un diálogo con la realidad contemporánea en general y de hacer del arte un lugar de encuentro en el que el relato del horror inexpresable devenga testimonio.

Más conocida por su participación en la *Documenta 11* (2002) y por ser la primera mujer en recibir el Premio Velázquez de las Artes (2010), Doris Salcedo ha centrado su obra, desde los años ochenta, no en la muerte de la víctima inmediata, sino en cómo el evento violento deforma la vida de otra persona: el huérfano, el viudo, el desplazado, etc. Estos postulados remiten inmediata e intencionadamente a las reflexiones realizadas tras el Holocausto. Y digo intencionadamente porque la artista reconoce que, si bien se trata de historias distintas, la resonancia es la misma[480]. Teniendo esto en cuenta, es posible decir que su obra se centra en lo que de Theodor W. Adorno describe como la culpa experimentada por los sobrevivientes, al afirmar que:

> «[El hecho de] que en los campos de concentración no solo muriese el individuo, sino el ejemplar de una especie, tiene que afectar también a los que escaparon [...] ¡Qué culpa tan radical la del que se salvó! Su pago son los sueños que padece, como el de quien ya no vive, sino que fue pasado por la cámara de gas en 1944, cuya existencia posterior entera es mera imaginación, emanación del deseo delirante de un asesinado hace veinte años»[481].

Esta referencia a la experiencia pos-Holocausto permite a Salcedo desmarcarse de las interpretaciones que pretenden vincular su obra únicamente al contexto colombiano. De acuerdo con la artista, estas interpretaciones son una forma de evasión y un mecanismo de defensa de quienes se niegan a tomar conciencia de sus propias realidades violentas. En efecto, Doris Salcedo plantea realidades que son válidas en todas las latitudes y, por tanto, no se trata de *arte colombiano,* sino de un arte hecho *en* Colombia que dialoga con la realidad contemporánea.

En este punto, quizás sea conveniente tocar dos aspectos que se derivan de la analogía planteada con respecto al Holocausto. En primer lugar, el peligro de la *sobreidentificación* en el arte con relación a la experiencia de la violencia que deriva en banalidad y, en segundo

[480] Marguerite FEITLOWITZ. «Interview with Doris Salcedo» en *Crimes of War: cultural supplement*. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.crimesofwar.org/cultural/doris-print.html.

[481] Theodor W. ADORNO. *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus, 1996, p. 363.

lugar, el tan discutido *dictum* adorniano en torno a la imposibilidad de hacer arte después de Auschwitz. En lo que se refiere al primer aspecto, cabe decir que, tal y como se verá en el análisis de algunas de las obras, Salcedo evita la *sobreidentificación* mediante el uso de procedimientos ligados a la elaboración de fragmentos, como es el caso de la alegoría, el montaje y el *index*, definido este último por Rosalind Krauss[482] como «ese tipo de signo que se presenta como manifestación física de una causa» y cuya lógica «implica la reducción del signo convencional a una huella»[483]. Con respecto al segundo punto, es pertinente recordar que el propio Adorno afirma en *Dialéctica negativa* que

> «[...] la perpetuación del sufrimiento tiene tanto derecho a expresarse como el torturado a gritar; de ahí que haya sido falso decir que después de Auschwitz ya no se puede escribir poemas»[484].

En este sentido, tal y como afirma Mieke Bal, el arte de Salcedo debe ser situado en relación a las preocupaciones derivadas a partir de la oposición entre arte y vida, propia de la Filosofía pos-Holocausto, esto es: en relación a la necesidad de establecer límites en torno a la tragedia de la vida real para que las víctimas no sean víctimas de nuevo[485]. Y es que, precisamente, estos dos aspectos encuentran su resolución en la lectura que Salcedo realiza tanto de Paul Celan —cuyos «poemas, de acuerdo con el propio Adorno, hablan un indecible horror a través del silencio»[486]— como de Walter Benjamin —en la que se abre la posibilidad de restitución y redención de las víctimas mediante la inclusión del pasado en el presente—. Más adelante se insistirá en estos dos puntos, haciendo hincapié en las relaciones entre Arte y Poesía y entre Arte y Filosofía, en las que el testimonio es el objeto de la propia obra que, a su vez, hace visible la universalidad del silencio.

---

[482] Rosalind KRAUSS. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos.* Trad. Adolfo Gómez. Madrid: Alianza Editorial, 1996, p. 226.

[483] En la década de 1990, el concepto de indexicalidad fue retomado y reevaluado por críticos como Campany [David CAMPANY. *Art and Photography*. Londres: Phaidon Press, 2003], quien estimó que en algunas fotografías se añadía una dimensión temporal no considerada por Krauss: las huellas y los indicios registrados por ellas eran resultado no de un objeto o una estructura, sino de *acciones* realizadas por seres humanos en un tiempo anterior a la llegada de los fotógrafos al lugar de los acontecimientos. Krauss y Campany coincidieron en afirmar que aunque estas obras pueden ser valoradas en y por sí mismas, el lenguaje indéxico que las caracteriza compele al espectador a indagar por el referente —objetos u acciones— generador de los indicios presentes en ellas [lo que las vincula así con un contexto que las trasciende], tal y como ocurre con las obras de Salcedo.

[484] Theodor W. ADORNO, op. cit., p. 363.

[485] Véase Mieke BAL. «Arte para lo político» en *Estudios Visuales. Retóricas de la resistencia,* n° 7, enero de 2010, pp. 40-65.

[486] Theodor W. ADORNO. *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1986, p. 124.

Ahora bien, para llevar a cabo este proceso de universalización, Salcedo reconoce que desarrolla su obra a través de

> «[…] largos procesos de reflexión, lecturas y nuevas experiencias, aunque siempre con la clara conciencia de la imposibilidad de plantear de forma adecuada los problemas que enfrenta»[487].

Por esta razón, sus esculturas e instalaciones son el resultado de la combinación de una experiencia vital que sea válida para todos —la deformación de la vida como resultado del evento violento— y la articulación del pensamiento de filósofos, poetas y escritores como único medio posible de construcción de una imagen. En este sentido, en el planteamiento de Salcedo los textos utilizados no son un elemento suplementario sino constitutivo, pues, tal y como señala Fredric Jameson, la prioridad de la interpretación política de los textos lleva a que estos sean el horizonte absoluto de toda lectura y toda interpretación[488]. Teniendo en cuenta todo lo anterior, no es extraño que encuentre el sustento teórico de su actividad artística en la lectura de Primo Levi, Franz Rosenzweig, Hannah Arendt, Thomas Mann, Theodor W. Adorno y, por supuesto, Paul Celan y Walter Benjamin, entre otros.

Indiscutiblemente, son los poemas de Celan y algunos textos de Benjamin los que constituyen dos de los principales ejes teórico-creativos en los que se asienta el trabajo artístico de la escultora colombiana. Por esta razón, lo que aquí interesa es indagar acerca de la lectura que Salcedo realiza tanto de Celan como de Benjamin, así como la manera en la que esta lectura está presente en su obra, pues solo así será posible dar cuenta del fundamento de su discurso artístico.

2. De *Unheimlich* a *Unland*

La lectura que Doris Salcedo realiza de la obra de Paul Celan está determinada por la convicción de que le sirve de eje estructural, pues nadie ha sido capaz de llegar a expresar algo en un silencio tan radical como él. Evidentemente, lo inquietante de la figura de Celan es que fue víctima y a la vez poeta, testigo y testimonio de la culpa de aquellos que, tal y como dice

[487] Carlos Arturo FERNÁNDEZ. *Arte en Colombia 1981-2006*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2007, p. 69.

[488] Fredric JAMESON. *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Traducción de Tomás Segovia. Madrid: Visor, 1989, p. 18.

en uno de sus poemas, «estábamos muertos y podíamos respirar»[489]. Esta simultaneidad es interpretada por Salcedo como condición de posibilidad para mantener

> «[...] una distancia de su propia experiencia como víctima; entonces es el huérfano, es el viudo, es la persona confinada, es Celan»[490].

Pero si el arte ha de devenir testimonio a través del silencio, es preciso que haya *otro* que escuche. De ahí que Salcedo al hablar de su obra se refiera insistentemente a la concepción de arte que tiene el poeta, según la cual

> «Es una manifestación del lenguaje y, por tanto, esencialmente dialógico; el poema puede ser una botella de mensaje lanzada con la confianza —ciertamente no siempre muy esperanzadora— de que pueda ser arrojada a tierra en algún lugar y en algún momento, tal vez a la tierra del corazón. De igual forma, los poemas están de camino: rumbo hacia algo»[491].

Poeta y artista tartamudean pues lo que ha de ser dicho se acerca como algo que requiere palabras nuevas. Por esto mismo, sucede que cuando el testigo intenta hablar se encuentra sin palabras, de modo que, tal y como señala Primo Levi, «el verdadero testigo no puede atestiguar», no tiene palabras que le posibiliten ofrecer y significar algo en su presencia[492]. Quebrada la posibilidad de la palabra, se estructura una manera de decir basada en el silencio en la que lo dicho no es una simple omisión: es una imposibilidad de decir[493].

Esta idea de imposibilidad, de silencio y de desplazamiento, así como la idea misma de ausencia, es vinculada por Salcedo, siguiendo a Celan, a la noción freudiana de lo *Unheimlich*, entendida como contraria de *heimlich* (lo referente al hogar, a la casa) y de *heimisch* (lo nativo), que lleva a un proceso en el que lo familiar es reemplazado por lo ajeno. Así, la destrucción y pérdida de lo familiar inherente a la guerra y a la violencia hace que este proceso de desplazamiento sea constante. Por esta razón, Salcedo opta por asumir que al arte no le que queda otra opción que estar del lado de la noción de lo *Unheimlich*, tal y como

---

489 Paul CELAN. «Recuerdo de Francia» en *Obras completas*. Traducción de José Luis Reina. Madrid: Editorial Trotta, 1999, p. 57.

490 Charles MEREWETHER. «Interview with Charles Merewether» en C. BASUALDO, A. HUYSSEN y N. PRINCENTHAL [eds.]. *Doris Salcedo*. Londres: Phaidon Press, 2000, p. 140 [traducción de la autora de este artículo].

491 Paul CELAN. «Discurso con motivo de la concesión del premio de literatura de la ciudad libre hanseática de Bremen» en *Obras completas*, op. cit., p. 484.

492 Al respecto véase: José Antonio ZAMORA. «Estética del horror. Negatividad y representación después de Auschwitz» en *Isegoría. Revista de filosofía moral y política,* n° 23, 2001, pp. 183-196.

493 Sara COHEN. *El silencio de los poetas*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2002, p. 64.

señala Paul Celan en *El meridiano*[494]. Esto es fundamental, porque, a partir de la lectura de este texto, Salcedo realizará una derivación de lo *Unheimlich* a la noción de *unland*, derivación que constituye uno de los fundamentos más importantes de su discurso artístico. Para formular el término *unland*, la artista asume el mecanismo creativo adoptado por Celan según el cual, ante la imposibilidad de decir, es preciso crear nuevos significados a través del lenguaje. Así, al igual que el poeta, Salcedo busca ampliar el significado mediante la creación de palabras compuestas, como si se tratara de un híbrido lingüístico. Por ello, en lugar de utilizar la expresión *landless*, por ejemplo, la escultora colombiana prefiere acuñar la expresión *un-land* a fin de especificar que no se trata solo de una privación o ausencia —un *sin-tierra*—, sino que se trata de una *pérdida*, algo que ha sido arrebatado, lo cual es expresado por la partícula privativa *un–*[495].

Así, con la creación de la palabra *unland,* Salcedo pretende subrayar la pérdida de la tierra (*land*) y el desplazamiento hacia el vacío que ello conlleva como un movimiento análogo al que se da de lo *heimisch* a lo *Unheimlich*, de lo familiar a lo desconocido. *Unheimlich,* tal y como lo define Domingo Hernández Sánchez, ha de ser entendido como lo otro

> «[…] que debe encontrarse en lo más cercano, sí, pero que apenas es posible concretar y, por tanto, poco más poseemos que cierta dirección, cierta indicación general y sospechosa»[496].

Unland, por su parte, es el lugar en el que esto se da de manera radical: allí todo lo familiar ha desaparecido, solo queda la sospecha. En *unland* se ha producido esa pérdida absoluta del espacio que Krauss ha descrito al definir la condición negativa del monumento. De ahí que esta noción de *unland* esté en la base del uso del *index* y sea la condición de posibilidad de universalizar el silencio propio de la obra de arte.

En este sentido, el inevitable traslado hacia lo *Unheimlich* que, de acuerdo con Celan, debe realizar la obra de arte, es asumido por Salcedo a través de *unland*, en tanto expresión que hace referencia al desplazamiento y la desapropiación que acontece durante la guerra. A su vez, con la expresión *unland*, la artista pretende hacer referencia a la manera en la que Hannah Arendt concebía los campos de exterminio, esto es, como lugares destinados para el

[494] Allí, Celan afirma: «Tal vez la poesía, como el arte, se dirige con un yo olvidado de sí mismo, hacia aquello insólito y extraño [*Unheimlich*] y vuelve a liberarse». Paul CELAN. *Obras completas*, op. cit., p. 503.

[495] Evidentemente, el idioma en que la artista decide acuñar el término no es azaroso. Por el contrario, la similitud entre el alemán y el inglés le permite subrayar no solo la derivación sino también la privación. En este punto parece fundamental mencionar que la traducción inglesa de *Unheimlich* es *uncanny*, donde la partícula privativa *un* funciona de la misma manera.

[496] Domingo HERNÁNDEZ SÁNCHEZ. *La comedia de lo sublime*. Torrelavega: Quálea, 2009, p. 142.

crimen que son peligrosos no solo para un grupo en concreto de individuos, sino para la humanidad en general, en tanto que atentan en contra de lo constitutivo del ser humano. De acuerdo con Salcedo, lo que quiere expresar con la noción de *unland* no es solo la pérdida de lo familiar a la que se enfrenta la víctima, sino, además, que el mundo está lleno de lugares como estos, en los que las personas son abandonadas y cualquier cosa puede pasar[497].

Estos postulados teóricos derivados de la lectura e interpretación que la artista realiza de Celan, le sirven como uno de sus ejes creativos tal como se ve en varias de sus obras. Es el caso de sus obras tempranas denominadas *Sin título* y realizadas entre 1985 y 1987. En esta primera etapa, Doris Salcedo opta por utilizar objetos recobrados (cunas, camillas, sillas) y materiales industriales como metáforas del cuerpo humano, y se centra en su proceso de manipulación. Sin embargo, es a partir de 1990 cuando la artista establece un contacto directo con las víctimas de la violencia, pues decide entrevistar a quienes han experimentado la pérdida de un ser querido. Esto revierte en su obra mediante la inversión del gesto de sus piezas tempranas: Salcedo ya no humaniza objetos mediante la elaboración de una forma antropomórfica, sino que utiliza objetos de humanos recogidos en sus múltiples viajes a las zonas de violencia en Colombia, objetos de *unland*. Es precisamente este procedimiento creativo el que la lleva a asumir ese papel de *testigo de la memoria* en el que el arte no puede ser otra cosa que dialógico y político. Este es el caso de la instalación *Sin título* (1989-1992) que consta de una serie de objetos del ámbito doméstico como armarios, sillas y mesas que están rellenos de hormigón y cemento y, por tanto, evocan la imposibilidad de la vida mediante objetos abyectos y disfuncionales. Este gesto es completado con una serie de camisas blancas perfectamente dobladas y planchadas, apiladas a lo largo del museo en pequeños grupos. Esta imagen remite, una vez más, al ámbito íntimo y doméstico, de lo familiar, en tanto que las camisas han sido preparadas por alguien para que sean utilizadas por otra persona. Sin embargo, la familiaridad de la imagen se rompe mediante una serie de varillas de hierro que atraviesan cada una de los grupos de camisas. Ambos gestos son absolutamente comprensibles a la luz de lo visto anteriormente: en *unland* los objetos cotidianos y familiares (*heimlich*) se tornan extraños, ajenos (*unheimlich)*, y solo ofrecen indicios, huellas, de una presencia mediante la ausencia.

[497] Sin duda, el caso colombiano es una muestra clara de lo que significan estas zonas. Precisamente, los conflictos bélicos y la violencia de la guerra que vive el país son el resultado de luchas por la tierra. Las llamadas zonas de distensión son lugares donde los grupos al margen de la ley imponen sus normas y las víctimas de la violencia son asesinadas o desplazadas y despojadas de todas sus pertenencias. La equiparación con los campos de exterminio es, entonces, comprensible.

Este procedimiento, y la lectura de Celan que lo sustenta, se hace más explícito en la serie titulada *Unland* (1995-1998)[498], compuesta por tres esculturas: «Unland: irreversible witness» (1995), «Unland: the orphan's tunic» (1997) y «Unland: audible in the mouth» (1998). Estas piezas —realizadas a partir de la yuxtaposición de mesas, tela y cabellos— pretenden ser un testimonio material de experiencias de la violencia y su impacto en la vida de los afectados, de aquellos que se encuentran en *unland*. Para este proyecto, la artista se desplazó a zonas de conflicto en Colombia y recogió varios testimonios, entre los que destaca el de tres niños que quedaron huérfanos producto de la violencia. Una vez más, Salcedo toma como punto de partida una experiencia concreta, pero para sacarla de su contexto y ensamblarla con la experiencia de otros. Una vez más, la artista busca la universalización del silencio del horror, para lo que la lectura de Celan es fundamental. Lectura que en esta serie es más evidente en tanto que los subtítulos de cada una de las piezas son versos de sus poemas. «Unland: irrevesible witness», por ejemplo, toma su título del poema «Etched away from»:

Etched away from
the ray-shot wind of your language
the garish talk of rubbed-
off experience —the hundred-
tongued pseudo-
poem, the noem.

Whirled
clear,
free
your way through the human-
shaped snow, to
the hospitable
glacier rooms and tables.

Deep in time's crevasse
by the alveolate ice
waits, a crystal of breath,
your irreversible
witness[499].

[498] Para una retrospectiva de esta serie, véase el catálogo de la exposición que tuvo lugar en Tate Gallery: Monique BEUDERT. *Art Now 18: Doris Salcedo. Exhibition Brochure*. Londres: Tate Gallery, 1999.

[499] Paul CELAN. *Selected Poems* [trad. de Michael Hamburger y Christopher Middleton]. Victoria: Penguin Books, 1975, p. 84 [cursiva de la autora de este artículo].

Esta escultura, al igual que las otras dos que componen la serie, consiste en la yuxtaposición de dos mesas que subraya la discontinuidad de lo familiar a partir de un objeto cotidiano. Sin embargo, cada una de estas piezas tiene un elemento característico. «Unland: irreversible witness» incluye en una de sus esquinas una pequeña cuna vacía, ensamblada a la mesa, que evoca la figura del huérfano. Esta evocación es reforzada en «Unland: the orphan's tunic»[500], que toma su título del poema «Night rode him»:

Night rode him, he had come to his senses,
the orphan's tunic was his flag,

no more going astray,
it rode him straight —

It is, it is as though oranges hung in the privet,
as though the so-ridden had nothing on
but his
first
birth-marked, se-
cret-speckled
skin[501].

En esta escultura el elemento característico es que una de las mesas es blanca. Sin embargo, al acercarse a la mesa se observa que su blancura se debe a una seda que sutilmente la cubre y que gracias a su semitransparencia deja ver los rastros de su anterior uso. Estos detalles inducen a un acercamiento que permite notar que la seda está fijada a la mesa con una «sutura» hecha de cabellos. Esta pieza está inspirada en el testimonio de una niña de seis años que fue testigo del asesinato de su madre y que como parte del *shock* sufrido por la ausencia se negaba a quitarse un vestido blanco que su madre había hecho para ella[502]. Una historia

[500] Sin duda, esta pieza ha sido una de las esculturas más estudiadas de la artista colombiana, no solo por su calidad, sino también por la fuerza del testimonio que la sustenta. Un ejemplo de ello es el capítulo que le dedica A. Huyssen [«Doris Salcedo's memory sculpture: *Unland: the orphan's tunic*»] en: Andreas HUYSSEN. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. California: Stanford University Press, 2003, pp. 110-130.

[501] Paul CELAN. *Selected Poems*, op. cit., p. 98 [cursiva de la autora de este artículo].

[502] Véase Katya GARCIA-ANTON. «Silent Witnesses: Doris Salcedo at the Tate Gallery», entrevista con Doris Salcedo en *The Art Newspaper,* n° 94, julio-agosto de 1999, p. 21.

concreta que forma parte de una experiencia universal: la del silencio que produce la ausencia, en este caso de una madre. Una madre cuyos cabellos, como la de Celan, nunca tuvieron canas. Por ello, la figura del huérfano se encuentra perfectamente encarnada en el poeta. Él y la niña han tenido experiencia universal de la violencia sin sentido; ambos podrían decir:

ÁLAMO TEMBLÓN [ESPENBAUM], tu follaje es blanco en lo oscuro.
El cabello de mi madre nunca llegó a ser blanco.

Diente de león, tan verde es la Ucrania.
Mi rubia madre no volvió a casa.

Nube de lluvia, ¿te demoras en los pozos?
Mi dulce madre lloró por todos.

Estrella redonda, tu enroscas la cola dorada.
El corazón de mi madre fue herido con plomo.

Puerta de roble, ¿quién te sacó de los goznes?
Mi tierna madre no puede venir[503].

Por su parte, «Unland: audible in the mouth»[504] es titulada a partir del poema «An eye, open»:

Hours, May-coloured, cool.
The no more to be named, hot,
audible in the mouth.

No one's voice, again.

Aching depth of the eyeball:
the lid
does not stand in this way, the lash
does not count what goes in.

---

503 Paul CELAN. *Obras completas*, op.cit., p. 410.

504 Una aproximación a esta pieza en particular y a su relación con Celan es realizada por Tanya BARSON. «Unland: the Place of Testimony» en *Tate's Online Research Journal*, primavera de 2004. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/04spring/unland_paper.htm#edn9.

The tear, half,
the sharper lens, movable,
brings the images home to you[505].

Esta pieza se caracteriza por yuxtaponer una mesa de pino y una de roble para enfatizar, mediante la diferencia de los materiales, que han sido unidas de manera forzada, lo que elimina la familiaridad propia de un objeto tan cotidiano. Una vez más, con este gesto, Doris Salcedo muestra cómo se da ese paso a lo *Unheimlich,* en tanto un objeto cercano se torna extraño. Nuevamente, la presencia de cabellos humanos, casi imperceptible a primera vista, induce a un acercamiento en el que se pone de relieve que hay algo más allá, algo que ha de ser revelado y que trasciende a la superficie. Así, cada una de las piezas que componen la serie *Unland* se convierte en lo que Rosalind Krauss ha denominado «receptáculos de evidencias», de signos, de acciones que han ocurrido y han dejado indicios, rastros y huellas. Por ello, no es extraño que, a través de esta serie, se ponga de relieve que, pese al silencio propio de la experiencia de la violencia, el acto de atestiguar es ineludible e irreversible.

Esta imposibilidad de escapar al acto de atestiguar, es la que sustenta la radicalidad y fuerza de la obra *Schibboleth* (2007). Ante esta pieza, el espectador no puede ignorar que algo ha sucedido: la enorme grieta sigue siendo una huella de la que no se puede escapar; la enorme grieta rompe el silencio imperante en la sala. Así, *Schibboleth* es la plasmación de la universalidad del silencio generado por la experiencia de desplazamiento y exclusión. Con esta pieza, Salcedo deconstruye ese material que en *Sin título* (1989-1992) y en *Unland* servía para fijar fragmentos. La obra consiste en una grieta con la que pretende mostrar las brechas que van abriéndose entre los seres humanos hasta crear identificaciones que pueden generar exclusión y violencia. Este gesto viene reforzado por dos aspectos fundamentales. En primer lugar, una vez terminada la exposición, la grieta fue cubierta dejando una cicatriz; esta funciona como muestra de un duelo que permite acceder a un lenguaje que comunique más allá del dolor profundo. En segundo lugar, el título de la pieza está basado en dos poemas de Celan, *Schibboleth*[506] e *In Eins*[507], y hace referencia al relato bíblico de acuerdo con el cual la

[505] Paul CELAN. *Selected Poems*, op. cit., p. 56 [cursiva de la autora de este artículo].

[506] «Schibboleth»: Junto con mis piedras, / crecidas en el llanto / detrás de las rejas, // me arrastraron / al centro del mercado, / allí / donde se despliega la bandera, a la que / no presté juramento. // Flauta, / flauta doble de la noche: / piensa en la oscura / aurora gemela / en Viena y Madrid. // Pon tu bandera a media asta, / memoria. / A media asta / hoy para siempre. [Paul CELAN. *Obras completas*, op. cit., p. 106].

palabra servía de contraseña, en tanto que su pronunciación permitía distinguir a pueblos enemigos[508]. Actualmente, el término es utilizado en sentido técnico para referirse a ese tipo de palabras cuya pronunciación varía entre diferentes grupos idiomáticos y dialectales. Así, ya sea en su uso bíblico, entendido como contraseña, o incluso en su uso actual, la palabra remite irremediablemente a la exclusión.

De esta pieza, por tanto, puede decirse con Celan:

> *Si de estas piedras una*
> *proclamara*
> *lo que la silencia:*
> *aquí, muy cerca,*
> *junto al bastón de cojear de este viejo,*
> *eso se abriría como una herida*
> *en la que tendrías que sumergirte,*
> *en soledad,*
> *lejos de mi grito, ya co-*
> *cincelado, blanco*[509].

Parece posible afirmar, entonces, que la obra de Doris Salcedo, y la lectura de Celan que la sustenta, encuentra su realización en el carácter indéxico que invita a identificar, reconocer y evaluar los signos que ellas contienen en su alusión a realidades complejas. Por ello, este proceso inquisitivo permite no solo interpretar cada pieza, sino también «cuestionar los

---

507 «Todo en uno»: Trece de febrero. En la boca del corazón / despierto Schibboleth. Contigo / peuple / de Paris. *No pasarán*. // Ovejita a la izquierda: él, Abadías, / el anciano de Huesca, vino con los perros / a campo través, en el exilio / se alzaba blanca una nube / de nobleza humana, nos dijo / en la mano la palabra que necesitábamos, era / español de pastores, dentro / a la luz de hielo del crucero «Aurora»: / la mano de hermano saludando con la / venda quitada de los ojos grandes / como la palabra-Petrópolis, la / ciudad peregrina de los inolvidados te / llegaba también a ti, toscana, al corazón. // *¡Paz a las cabañas!* [Ibídem, p. 188].

508 De acuerdo con el relato consignado en el capítulo XII del libro de los Jueces del Antiguo Testamento, «los galaaditas tomaron los vados del Jordán a Efraím, y cuando alguno de los de Efraím que había huido decía: "¿Puedo pasar?", los de Galaad le preguntaban: "¿Eres tú efrateo?". Si él respondía "No", entonces le decían: "Pues di Shibboleth". Y él decía "Sibboleth", porque no podía pronunciar aquella suerte. Entonces le echaban y le degollaban. Y así murieron cuarenta y dos mil de los de Efraím» [*Jueces*, capítulo XII, versículos 4-6].

509 Paul CELAN. *Obras completas,* op. cit., p. 320.

asuntos políticos, sociales y éticos que subyacen a estas»[510]. La experiencia de la violencia es y sigue siendo una experiencia terrible en tanto que se trata de experiencia peculiar, difusa, muy próxima del límite. Por ello, para hablar de este horror, la representación es insuficiente, todo gesto parece desvanecerse. Así, lo único que queda es la traducción de la experiencia del terror en un silencio que atestigüe mediante la sugerencia. Solo entonces, la obra de arte permite que «lo olvidado intente agarrar lo por olvidar»[511] mediante la universalización de un silencio que, como afirma Héctor Abad Faciolince parafraseando a Borges, grita a voces que estamos en un mundo en el que, producto de la deshumanización de la violencia, *ya somos el olvido que seremos*.

Si esto es así, es preciso que la obra de arte abogue por una recuperación del pasado, como única concreción del acto de atestiguar. Solo así, el artista pasa a ser lo que aquí —suscribiendo las reflexiones de Langer— se ha definido como *testigo de la memoria*. Sin embargo, no hay que perder de vista que no se trata de convertir la obra de arte en un medio para la conmemoración pública y la recuperación cultural de los muertos olvidados. Tampoco se trata de construir monumentos y, mucho menos, de tendencias sentimentalistas. Al contrario, se trata de incluir el pasado en el presente como forma de testimonio universalizable. A esto se refiere precisamente Mieke Bal al afirmar que:

> «A menos que la memoria sea teorizada con rigor en términos de temporalidad y singularidad, este interés por la memoria fácilmente implica una tendencia al sentimentalismo, una reducción a lo particular y una protectora proyección sobre el pasado. Además, bloquea el trabajo de Salcedo en el contexto de la violencia en Colombia, una reducción que ya he criticado en varias ocasiones»[512].

Precisamente, este punto encuentra su resolución y fundamento en la lectura que Doris Salcedo realiza de Walter Benjamin, no solo en lo que respecta a aspectos teóricos sino también formales, a través de lo que la propia artista ha denominado *poética de la barbarie.*

[510] María Margarita MALAGÓN-KURKA. «Dos lenguajes contrastantes del arte colombiano: nueva figuración e indexicalidad, en el contexto de la problemática sociopolítica de las décadas de 1960 y 1980» en *Revista de Estudios Sociales,* n° 31, Bogotá, p. 31.

[511] Paul CELAN. *Obras completas,* op. cit., pp. 194-195.

[512] Mieke BAL. *Of What One Cannot Speak: Doris Salcedo's Political Art*. Chicago: University of Chicago Press, 2011, p. 62. [Traducción de la autora de este artículo].

3. Poética de la barbarie

En una entrevista realizada por el periódico colombiano *El Espectador*[513], tras ser galardonada con el Premio Velázquez de las Artes en mayo de 2010, Doris Salcedo afirmaba que el arte puede ser concebido como «contrapeso de la barbarie». Esta afirmación remite casi de manera inmediata a una cierta interpretación de la identidad entre cultura y barbarie planteada por Walter Benjamin en sus *Tesis sobre Filosofía de la historia*, de acuerdo con la cual «no hay documento de cultura que no lo sea al tiempo de barbarie»[514]. La cita benjaminiana, repetida hasta la saciedad, forma parte del cuestionamiento que el filósofo alemán hiciera de la noción de progreso, en el que sostenía que la historia ha sido contada siempre por los vencedores y nunca por los vencidos.

Esta alusión a Benjamin no es azarosa. Por el contrario, Salcedo extrae de la obra del filósofo las herramientas para teorizar y tratar en profundidad el tema de la memoria. Precisamente, la escultora colombiana encuentra en la interrupción del continuo de la historia —entendido como anticipación de una humanidad emancipada— la posibilidad de introducir el pasado en el presente. Interrupción que se consigue a través del arte, en tanto escenario del instante en el que surge la memoria como clave del presente en la forma de testimonio. Pasado y presente se dirigen a la redención y a contrarrestar la memoria excluyente de los vencedores. En este sentido, Salcedo asume la afirmación benjaminiana de acuerdo con la cual «la imagen del pasado amenaza disiparse con todo presente que no se reconozca aludido en ella»[515]. De ahí la necesidad de lo que denomina «poética de la barbarie»:

> «Quiere decir que estamos contando la historia de los vencidos. La historia siempre la cuentan los triunfadores y aquí tenemos una perspectiva invertida: no tenemos ni arcos del triunfo, ni columnas de Nelson, ni obeliscos, tenemos ruinas de la guerra y de nuestra historia. Eso nos lleva a trabajar una obra que articule la historia de los derrotados»[516].

La manera como la artista concibe esto en su obra se ve claramente en la intervención urbana *Acto de memoria* (2002), que pretende mostrar la necesidad de recordar a partir de uno de los

---

[513] Nelson PADILLA. «El arte es el contrapeso de la barbarie», entrevista a Doris Salcedo ganadora del Premio Velázquez, en *El Espectador*, Bogotá, 8 de mayo de 2010. [En línea]. Disponible en: http://elespectador.com/impreso/cultura/articuloimpreso- 2 0 2 1 7 9 -el-arte-el-contrapeso-de- barbarie.

[514] Walter BENJAMIN. «Sobre el concepto de Historia» en *Obras I*. Madrid: Abada, 2010, vol. 2, p. 309.

[515] Ibídem, p. 307.

[516] Nelson PADILLA. «El arte es el contrapeso de la barbarie», loc. cit.

hechos más violentos en la historia de Colombia, a saber, la toma del Palacio de Justicia por parte de grupos armados del M-19. Esta tuvo como resultado no solo la desaparición de más de cien personas, sino que además puso en evidencia la brutalidad de la violencia tanto por parte de grupos armados al margen de la ley como de las fuerzas militares: de allí que el episodio sea conocido como el «holocausto colombiano». Tras la toma, el edificio fue demolido y se construyó otro nuevo. La obra de Salcedo consistió en lo siguiente: diecisiete años después, exactamente a la misma hora en que había sido asesinada la primera víctima, en pleno centro de la capital colombiana, la artista hizo descender una silla de madera por la fachada oriental del nuevo palacio. Al final del día siguiente, a la misma hora que concluyó la toma, colgaban de la fachada oriental, fuera del alcance del peatón, doscientas ochenta sillas. Todas eran sillas corrientes, institucionales, vacías, que llenaron la fachada del edificio nuevo con las ausencias de tantos como murieron y desaparecieron en esos dos días trágicos. Sin embargo, este gesto efímero no pretendía conmemorar lo sucedido sino más bien entablar una lucha en contra del edificio nuevo, construido encima e imponiendo el olvido. Esta intervención evidencia que lo que se entiende como *poética de la barbarie* se basa en invertir la noción de monumento, de optar por lo efímero, por la interrupción, como única posibilidad de testimonio. Se trata, por tanto, de un *contramonumento* que pretende que la responsabilidad humana de recordar no recaiga en un objeto[517].

El gesto se repite en obras como *Tenebræ* (2000)*, El proyecto Estambul* (2003) o *Abyss* (2006). Todas tienen en su base la convicción, inspirada en la lectura de Benjamin, de que el artista observa el pasado desde el presente y puede construirlo. De ahí que no resulte extraño que, al recibir el Premio Velázquez, Salcedo afirmara:

> «Walter Benjamin pensó que los vencidos podíamos narrar nuestra historia y que esta se podía construir desde el presente del historiador o del artista que observa el pasado. El pasado no es algo dado. Se construye en el momento de ser narrado. Esta perspectiva desde el presente permite que la memoria olvidada, la memoria reprimida, surja como una imagen, otorgando así una oportunidad a todo lo que en el pasado fue aplastado, desdeñado y abandonado [...]. El arte nos da tiempo para compadecernos del sufrimiento de todas las personas [...]. Las experiencias que trato de señalar en mi obra

[517] Para la elaboración de esta intervención, la presencia de Celan es fundamental, pues Salcedo se basa en la noción de fecha como único vestigio que queda en tanto futuro anterior y que ha sido analizada exhaustivamente en Jaques DERRIDA. *Schibboleth para Paul Celan*. Traducción de J. Pérez de Tudela. Madrid: Arena Libros, 2002.

> no son anécdotas ni experiencias directas de la vida. Son solo el recuerdo de dicha experiencia, siempre evanescentes, son el vacío generado por el olvido»[518].

En este sentido, el interés de Salcedo en Benjamin tiene su origen en ese desplazamiento de la Historia en favor de la memoria, que encuentra en el arte un medio para redimir las historias marginales, y que está relacionado con la ruptura de los relatos modernos.

Ahora bien, a lo ya señalado hasta ahora hay que sumar dos principios benjaminianos que también son asumidos por Doris Salcedo de una manera muy particular: el montaje como método de trabajo y la posibilidad alegórica propia de la alusión al cadáver. En lo que se refiere al montaje, Salcedo lo asume como principio creativo, el cual adquiere pleno sentido a partir de la lectura de *El autor como productor.* De acuerdo con ese texto, si una obra solo es artísticamente correcta en la medida en que es políticamente correcta, el artista ha de actuar a través de su creación y del material como un agente de intervención. Esta participación activa es lo que la artista reclama en el carácter político de su labor al afirmar que

> «[...] es preciso transformar los espacios mediante la irrupción de nuevas imágenes que den que pensar; el artista, el creador, ha de ser un agente, un productor de imágenes»[519].

Así, si el arte es la interrupción del continuo de la historia y el artista es el productor de imágenes, lo que la obra de arte debe poner en juego es la experiencia de la discontinuidad y la percepción a saltos, lo cual solo es posible mediante un procedimiento de articulación, de montaje. El montaje se presenta, entonces, como un principio creativo y formal, un modo de pensar y un modo de concebir que «consiste en asociar unos elementos según una lógica inédita y "exterior", constituyendo una estética del fragmento»[520]. En este sentido, el montaje guarda una estrecha relación con los sistemas de fragmentación que marcan la visión del mundo. Así, el montador es un artesano —como el narrador para Benjamin— que se sitúa en la búsqueda de la fluidez de las mejores articulaciones posibles.

Precisamente, la noción del montador como artesano cobra sentido en la obra de Salcedo si se tiene en cuenta que, tal y como señala el filósofo alemán, su tarea consiste

> «[...] en elaborar la materia prima de las experiencias (ajenas y propias) de una manera sólida, única y provechosa. Se trata así de una elaboración cuyo primer concepto es

---

518 Ángeles GARCÍA. «Doris Salcedo recuerda a las víctimas al recibir el premio Velázquez» en *El País,* Madrid, 14 de junio de 2010. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.elpais.com/articulo/cultura/Doris/Salcedo/recuerda/victimas/recibir/premio/Velazquez/elpepucul/20100614elpepucul_6/Tes.

519 Doris SALCEDO. «Traces of Memory: Art and Remembrance in Colombia» en *Harvard Review of Latin America,* vol. 2, n° 3, Cambridge, 2003, p. 28.

520 Vincent AMIEL. *Estética del montaje.* Madrid: Abada, 2001, p. 6.

> bien posible que nos lo del refrán si lo entendemos en tanto ideograma de una narración determinada»[521].

Esto se ve claramente en la serie *La casa viuda* (1992-1995), compuesta por seis piezas, todas ellas creadas a partir de puertas viejas de madera que se conjugan con partes de butacas, retablos de camas, tapas de mesas y huesos humanos. En «La casa viuda IV», por ejemplo, una estrecha puerta de madera colocada contra una pared blanca es flanqueada por dos cabeceras de cama, también de madera, que han sido recortadas. La puerta presenta los vanos de lo que, en algún momento, fueron paneles de vidrio; uno de estos está tapado por una cortinilla opaca, vieja, que, a su vez, deja entrever un hueso incrustado. Siguiendo con esta línea, en «La casa viuda VI» dos viejas puertas de madera han sido partidas a la mitad y dispuestas, una erguida y la otra sobre el suelo, en un ángulo de noventa grados. Sobre la puerta que yace en el suelo, justo al pie de la que se encuentra erguida, una butaca oxidada descansa sobre dos costillas humanas. El título de la serie alude a una expresión utilizada en algunas regiones de Colombia para referirse a aquellas casas en las que, producto de la violencia, un cónyuge ha sido raptado o asesinado, y alude a la imposibilidad de tener un lugar de pertenencia íntima y a la pérdida del carácter de refugio de la casa. A este respecto, afirma la artista:

> «*La casa viuda* hace una utilización precaria del espacio, lo que Smithson denominó un no lugar (*nonsite*), es decir un lugar de paso, imposible de habitar. La reubicación de las esculturas en el espacio es una forma de trabajar la memoria. Es acercar a la conciencia del espectador, a la desaparición y el desplazamiento forzoso, enfatizando la ausencia con imágenes que se desvanecen»[522].

Nuevamente, la ausencia alude al lugar ocupado y abandonado y los objetos recuperados que lo pueblan no sugieren presencia sino ausencia de quienes fueron sus usuarios. Los muebles muestran las trazas de la violencia al construir imágenes que mentan al pasado; no congelan la historia, como suele suceder con los monumentos, sino que la problematizan mediante la elaboración de *contramonumentos.* En esta serie, el montaje funciona no solo como principio creativo sino también como medio formal para la creación de imágenes. Esta interpretación del procedimiento del montaje descrito por Benjamin busca promover una comprensión de la realidad, no una traducción de ella, y en la que se ponga de relieve una nueva forma de presentación que hunda sus raíces en la posibilidad de creación de lazos nuevos.

De la misma manera, Salcedo asume en su obra la posibilidad alegórica inherente a la alusión al cadáver. Evidentemente, al tratar con temas relativos a la violencia política, el asesinato masivo y la desaparición forzosa, parece imposible no aludir a la imagen del cementerio, del

---

[521] Walter BENJAMIN. «El narrador» en *Obras II.* Madrid: Abada, 2009, vol. 2, p. 67.

[522] Natalia GUTIÉRREZ. «Conversación con Doris Salcedo» en *Art Nexus,* n° 19, Bogotá, p. 49.

cadáver. Lo que aquí interesa es que el uso que hace Salcedo de esta imagen parece estar ligado a lo que Benjamin reconociera a propósito del drama barroco alemán, a saber, su carácter alegórico. De acuerdo con Benjamin, para el drama barroco el cadáver se erigió como el «accesorio escénico emblemático por excelencia»[523] y, en cuanto tal, como elemento privilegiado para las producciones alegóricas. Así, liberado del espíritu después de la muerte, el cadáver alcanza una plenitud como materia orgánica dispuesta a las intervenciones y manipulaciones para la *alegorización.* En este sentido, hay en la obra de Doris Salcedo un traslado de estas reflexiones benjaminianas al escenario de la violencia política que insta a buscar las alegorías propia de esta iconografía, ya sea desde los escenarios cotidianos o desde las configuraciones artísticas, para crear un espacio de memoria colectiva.

Esto se ve en obras como *Atrabiliarios* (1992-1993), cuyo título no es fortuito, y obedece tanto a esa necesidad de inclusión del pasado a través de la creación de un lenguaje que ya ha sido señalada, como al proceso de alegorización mediante el cual se crean fragmentos y nuevos sentidos: *atrabiliario* es una palabra arcaica tanto en español como en inglés cuya etimología remite a *atra* y a *bilis* que expresan una combinación de nostalgia e ira, melancolía[524]. En esta instalación, el museo es convertido en un cementerio de zapatos que han sido colocados cuidadosamente en nichos y que han sido cubiertos posteriormente con piel translúcida y cosidos como si se tratara de un procedimiento quirúrgico. La piel se presenta como un velo que permite entrever que aquellos objetos cotidianos han sido usados, que no siempre están en pares y, por tanto, son huellas de una presencia ausente. El gesto se repite en la instalación *Auras anónimas* (2009), realizada en colaboración con la artista Beatriz González en los antiguos columbarios del cementerio Central de Bogotá, donde se pone de relieve que, a pesar del número de muertos producto de la violencia, el cementerio está desocupado, pues a los cuerpos de las víctimas anónimas de la guerra les corresponden fosas comunes. Así, mientras estos restos mortales se encuentran perdidos, sin un sitio en el que reposar individualmente, los columbarios han permanecido vacíos desde 2005, año en que sacaron los últimos restos.

[523] Walter BENJAMIN. «El origen del *Trauerspiel* alemán» en *Obras I,* vol. 1, p. 439.

[524] Resulta oportuno señalar que en varias ocasiones Benjamin establece una identificación entre lo alegórico y lo melancólico producto de la pérdida del contexto original que conlleva el proceso de *alegorización*. Esta concepción de lo alegórico en relación con lo melancólico es ejemplificada, de acuerdo con Benjamin, por el ingenio de Baudelaire cuya mirada se traduce en la mirada del *flâneur.* Véase Walter BENJAMIN. «Zentralpark» en *Cuadros de pensamiento* [selección, cronología y postfacio: Adriana Mancini; traducción Susana Mayer]. Buenos Aires: Imago Mundi, 1992, p. 178. Acerca de la relación entre alegoría, melancolía y arte contemporáneo, véase: Domingo HERNÁNDEZ SÁNCHEZ. *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*, capítulo «Memoria y melancolía: Benjamin, De Chirico, Warhol». Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, p. 131 y ss.

Ocho serigrafías hechas a mano en negro sobre blanco, multiplicadas en 8.957 copias, que recrean escenas de traslados de cadáveres, recubrieron las tapas de los nichos en las que hubo lápidas inscritas, creando, de manera efímera, un espacio para la memoria.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, es posible afirmar que el valor de la lectura que Doris Salcedo realiza tanto de Celan como de Benjamin estriba en la posibilidad de su actualización para configurar una memoria a través del arte. Asimismo, son estos autores los que permiten desarrollar un sustento teórico de acuerdo con el cual es posible concebir el arte como político a través de la memoria sin caer en lo que Régine Robin ha denominado *memoria saturada,* esto es, el peligro de esteticismo y banalización propio del exceso de memoria en el arte[525]. Y esto es así porque, inspirada en Celan y Benjamin, Doris Salcedo plantea una poética para *Unland* que aboga por un tipo de memoria desde el presente en clave de futuro, es decir, que no solo dé cuenta del pasado sino que promueva la reflexión y permita cuestionarse hacia dónde se quiere ir.

[525] Régine ROBIN. *La mémoire saturée*. París: Stock, 2003.

«Música en conserva»:
memoria e Historia de la música en Brasil

José Geraldo Vinci de Moraes
Universidad de São Paulo

Cacá Machado
Centro de Referencia de la Música Brasileña del Auditorio Ibirapuera

1. Yo vi, yo oí, yo escuché

En la Antigua Grecia, buscar la verdad interrogando a quien hubiera presenciado determinado acontecimiento humano fue la actitud determinante para que se diera el quiebre entre Historia y literatura, lo que apuntó a la formación de otro género: el historiográfico. El éxito para alcanzar ese objetivo era la averiguación entre aquellos que habían presenciado los eventos. Heródoto sugirió que el que sabe es aquel que vio; ello trazó los límites del principio básico del testimonio en Historia, más específicamente del *testimonio ocular*[526]. La investigación historiográfica se basaría entonces en el principio del *yo vi*, consagrado después de manera enérgica por Tucídides[527]. Si no era posible presenciar directamente el acontecimiento, Heródoto indicó la alternativa metodológica de investigarlo escuchando a aquel que lo vivió; o sea, si *no vi*, puedo interrogar a *aquel que vio*.

A pesar de este predominio de la oralidad en relación a la escritura, la escucha era secundaria. Si el evento se encontrara ya sumergido en el pasado remoto, lo que haría imposible la existencia de testimonios oculares, las informaciones del pasado podrían «oírse» a través de una serie de mediaciones. Pero esta alternativa tornaría su conocimiento incierto e inseguro. El principio del *yo oí* asume un papel importante, pero evidentemente auxiliar en la dinámica impuesta por el *yo vi*.

---

[526] R. COLLINGWOOD. *A ideia de história*. Lisboa: Ed. Presença, 6.ª ed., 1986.

[527] François DOSSE. *A História.* Bauru/São Paulo: Edusc, 2000, p. 23.

Todo indica entonces que la tradición helénica de la Historiografía occidental expuso la «inferioridad del oído en relación a la vista»[528]. Aparentemente la Historiografía nació ya con una especie de «sordera original», condición que se profundizó con el tiempo y principalmente con el establecimiento del método histórico científico en el siglo XIX. A decir verdad, ello refleja un debate más amplio instalado en Grecia sobre las formas de alcanzar el conocimiento y la verdad de las cosas, expuesta en la afirmación de Heráclito de que «los ojos son testigos más seguros que los oídos». En términos generales, el conocimiento occidental se edificó sobre este principio de ver el mundo, y no de escucharlo.

Cruel trayectoria epistemológica para aquellos que no conciben los sonidos o la música como simples objetos de estudio, fraccionados para ser descifrados dentro del mundo visible, sino que los perciben como agentes activos en la construcción de la condición humana y, en consecuencia, como una forma de conocer al mundo y a los hombres, valiosos instrumentos de conocimiento y de saber. La sociedad contemporánea, marcada por la tiranía de la imagen, también está colmada de sonidos y ruidos. Dotada sobre todo de una inaudita capacidad para difundir y registrar esas sonoridades, tal vez exija más que nunca una especie de *forma sonora de saber*[529], un modo de oír el mundo y de escuchar a los hombres.

Trayectoria trágica también para los historiadores que se preocupan por los sonidos y las sonoridades presentes en las sociedades a lo largo del tiempo. Las posibilidades de escuchar el pasado y la comprensión de cómo las sociedades crearon sus sistemas de producción y registro de sonidos nunca fueron considerados de manera integral por la Historiografía, siempre más próxima al mundo visible que al audible, y más cerca de la literatura que de la música. Incluso cuando se ha aproximado a la música, esta ha sido confinada al plano especializado de la estética o del lenguaje, con una dinámica temporal propia.

Más allá de esa trayectoria poco favorable, oír y escuchar el pasado no representan tarea simple. Eso sucede porque los sonidos, la música, son elementos temporales, lo cual implica su desaparición en el acto mismo en que se manifiestan. Sus registros invaden ante todo la memoria y se asientan en ella, después en el lenguaje y en la anotación para que no se pierdan. La primera modalidad estuvo vinculada durante mucho tiempo a la música «iletrada»; su preservación y difusión dependió de las prácticas orales y de las relaciones entre maestro y aprendiz. Aunque la memoria desempeñe también un papel determinante en la música escrita y «culta», en este caso «la partitura desempeña […] el papel de sustituto del

528 François HARTOG. *O espelho de Heródoto*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999, p. 283.

529 Jacques ATTALI. *Bruits. Essai sur l´économie politique de la musique*. París: Presses Universitaires de France, 1977.

cerebro»[530], lo que significa tratar con un lenguaje escrito. Pero para el historiador nunca fue fácil penetrar en este universo desconocido y un tanto específico del lenguaje musical, toda vez que exige rigurosas especializaciones técnicas. Ocurre que la escritura registra la memoria y la integridad de la creación sonora, mas no garantiza la forma de su expresión y exposición en un espacio-tiempo determinado. Ese carácter esencialmente interpretativo de la música es otro elemento que dificulta la labor de los historiadores.

Una de las maneras de vencer estos límites, impuestos tanto por la memoria y la práctica evanescentes como por la complejidad de la teoría y del lenguaje musicales, tal vez consista en que el historiador trabaje con los registros escritos indirectos que comentan y tratan sobre la música. Ellos son determinantes para alcanzar y comprender el pensamiento musical de una época y, en consecuencia, para aproximarse a los sonidos producidos y difundidos en el pasado. De este modo, la música no se construye solamente con sonidos, silencios y ritmos, sino también con todo aquello que se escribe y se dice sobre ella, lo que la sitúa dentro del mundo de las ideas y de las culturas[531].

Sin embargo, el desarrollo en el siglo XX de la «música en conserva» (materializada en fonogramas) significó un enorme impacto en estas relaciones y transformó profundamente los procesos de memorización, registro, divulgación y reproducción de la música. Este fenómeno creó un mundo nuevo de sonidos, técnicas, sociabilidades y formas de escuchar. Junto a las innumerables fuentes escritas indirectas, los fonogramas aparecen así como recursos muy valiosos y accesibles para que los historiadores lleguen a los sonidos del pasado. No obstante ello, el paso más seguro para el historiador habrá de ser la combinación de todos los elementos mencionados, por cierto que en distintas condiciones según la época y la temática abordadas. El investigador entonces deberá proceder como un delicado «*luthier* [...] que se guía ante todo por la sensibilidad»[532] para alcanzar y recrear los sonidos y la música del pasado[533].

Más allá de las dificultades de tratar con un objeto que se desvanece y con el tecnicismo del lenguaje musical y sus fuentes, otros campos del conocimiento próximos a la Historia

---

[530] Maurice HALBWACHS. *Memória coletiva* [cap. «Memória coletiva dos músicos»]. São Paulo: Vértice, 1990, p. 165.

[531] Enrico FUBINI. *Estética de la música.* Madrid: A. Machado Libros, 2.ª ed., 2004, pp. 23-26.

[532] Marc BLOCH. *Apologia da História. Ou o ofício de historiador*. Río de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, pp. 54-55.

[533] Esa discusión está presente de modo más profundo en: José Geraldo VINCI DE MORAES y Elias Thomé SALIBA. «O historiador, o *luthier* e a música» en J. G. VINCI DE MORAES y E. T. SALIBA [comps.]. *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

asumieron mejor durante décadas la tarea de comprender la creación, el funcionamiento y la difusión de la música en las sociedades. Ellos surgieron en el siglo XX en razón del tardío ingreso de la música al mundo de lo bello artístico, hasta entonces restringido a las artes plásticas y visuales. Así, además de *ver*, de alguna manera los hombres procuraron *escuchar* el mundo, aunque por caminos epistemológicos y metodológicos un tanto oblicuos respecto del conocimiento positivo y del exagerado cientificismo.

Evidentemente, este proceso acentuó la relativa sordera de la Historia y de los historiadores —felizmente, ya en «vías de curación»[534]— y se desdobló en los intentos de escuchar el pasado. Esa condición se percibe en las formas y en las instituciones de registro y memoria de la música y de los sonidos. Hay que considerar siempre la alerta de Marc Bloch: fuentes y documentos no aparecen naturalmente o por arte de magia en archivos, acervos o bibliotecas, sino que su presencia depende de «causas humanas»[535]. Por cierto, esta dinámica generó una conocida ausencia de registros sonoros y musicales en archivos y acervos, sobre todo de música iletrada de diversos orígenes y formas. Esta también es una cruel condición para los historiadores en general y para los brasileños en particular.

Es cierto que en el período anterior al último cuarto del siglo XIX es imposible pensar en formulaciones y discursos respecto de una *música popular*; consecuentemente, tampoco en su memoria y preservación. La problemática de la cultura y de la música populares comenzó a presentarse en Europa vinculada íntimamente a las demandas nacionalistas más generales, fuertemente marcadas por el Romanticismo. El folclore ejercía ese papel renovador: la cultura y la música del pueblo eran comprendidas dentro de sus límites. Y el principio básico y urgente para obrar con esa memoria y su registro fue marcado profundamente por la idea de «salvar la casa en llamas» ante el avance avasallante del Estado nacional homogeneizador, y del mundo moderno y urbano. De este modo, aquellos que se preocupan por el rescate y la preservación de la memoria y por la construcción de la Historia de la música ven y escuchan ese universo dividido entre la *música artística*, que representa la evolución lineal de la tonalidad y del genio creador, y la *música del pueblo*, auténtica, pura, y base original de las nacionalidades.

[534] Myriam CHIMÈNES. «Musicologie et histoire. Frontière ou *no man's land* entre deux disciplines» en *Revue de Musicologie*, tomo 84, n° 1, 1998.

[535] Marc BLOCH, op. cit., p. 65.

2. Memoria de la música en Brasil: primeras audiciones

Las primeras reflexiones sobre la música de Brasil nacen en el siglo XIX gracias a ese oxígeno cultural. Sin embargo, esa problemática enfrentó otro obstáculo en el país, ya que la cuestión nacional aún estaba mal resuelta y se la trataba irónicamente como una «florecilla tierna»[536]: aunque regada cuidadosamente durante el Segundo Imperio (1841-1889), según Tobias Barreto (1838-1889) el Brasil era solamente «un Estado, pero no [...] una nación». Para alcanzar el segundo y más importante estadio, era necesario inventar social y culturalmente ciertas prácticas y tradiciones, más allá de los elementos unificadores de la lengua (portuguesa) y de la religión (católica). Sucede que la *identidad brasileña* permanecía completamente indefinida en esa sociedad esclavista, con fuertes características mestizas, pero regida por una elite totalmente indiferente a esa realidad. Sin una identidad nacional consolidada, se tornaba imposible pensar en un arte y en una música nacionales. Es precisamente dentro de esos límites que el musicólogo Mário de Andrade (1893-1945) afirmó que en el siglo XIX Brasil no poseía aún una música de carácter nacional, sino apenas una música «étnica» e «interesada»[537].

A pesar de eso, es sorprendente cómo la música —sobre todo la popular— gradualmente fue ocupando un lugar central en la formación de la «comunidad imaginada» como brasileña. Ya en las primeras décadas del siglo XX, la música era un elemento cultural importante y asumía cierta centralidad en la formación y caracterización sociocultural de la idea de *brasilidad*. En el transcurso del siglo, la música se transformó en un punto crucial para la identificación y comprensión del ser brasileño, tanto en lo interno como en las singularidades que lo distinguían de las otras naciones. No es sin razón, por lo tanto, que en los últimos tiempos la música popular de Brasil se haya considerado pieza clave para comprender la sociedad brasileña contemporánea y que, por dicha causa, se multiplicasen exponencialmente los estudios en torno a este tema. El musicólogo Mário de Andrade fue en verdad el primero que se preocupó, a partir de la década de 1920, en comprender y estudiar esta cuestión de manera sistemática y profunda, y contribuyó al mismo tiempo a conformar varios rasgos que sirvieron para caracterizar esa «comunidad imaginada» como brasileña.

---

[536] Evaldo CABRAL DE MELLO. *Um imenso Portugal. História e historiografia* [cap. «Fabricando a nação»]. São Paulo: Editora 34, 2002, pp. 15-23.

[537] Mário DE ANDRADE. *Ensaios sobre a música brasileira.* São Paulo: Livraria Martins Edit., 1962.

2.1 Algunas tradiciones decimonónicas

Antes de Mário de Andrade, cierta tradición folclorista también había tratado de comprender la identidad nacional en formación a través de estudios de música popular exclusivamente. Autores como Mello Moraes (1844-1919), Silvio Romero (1851-1914) y Alexina Magalhães Pinto (1870-1921), entre otros, comenzaron a pensar las tradiciones nacionales tomando en cuenta la música, y contribuyeron de varias formas a esbozar cierto pensamiento cultural en torno a ella. Los trabajos de los dos primeros críticos son más conocidos y tienen ese perfil decimonónico de recolección y compilación de la cultura popular[538], cuando dichas actividades eran parte fundamental de la creencia folclorista en la formación del «alma nacional».

Por supuesto, estas prácticas también sirvieron como base para elaborar los discursos sobre la nacionalidad tan característicos de este período, sobre todo en el caso de Silvio Romero. Por su parte, Alexina Pinto desempeñó en vida un papel secundario, siempre tributario de la generación anterior. Sin embargo, la importancia de su obra —basada en la recolección de canciones infantiles, destinadas a formar una «gran ópera lírica nacional»[539]— consiste en haber servido de fuente principal para la elaboración, entre 1932 y 1936, de la *Guía práctica* bajo la dirección de Heitor Villa-Lobos[540].

Poderoso instrumento musical institucional, la *Guía* fue determinante durante décadas para la comprensión de lo que se consideraba cultura nacional y para la divulgación de su «música original y auténtica». Obligatoria durante décadas en las escuelas de música así como en la enseñanza primaria, la *Guía práctica* preservó, divulgó y, sobre todo, construyó y consolidó la memoria musical nacional y la percepción de lo que significaba ser brasileño. Generaciones de niños y jóvenes conocieron y cantaron —y permanecen aún cantando y memorizando— decenas de canciones como *Terezinha de Jesus, O cravo, Cai-cai balão*, *Nesta rua,* lo que establece no solamente un repertorio musical, sino principalmente una memoria cultural nacional singular con características casi atávicas.

---

[538] Silvio ROMERO. *Cantos populares do Brasil.* Río de Janeiro: Livraria José Olympio Edit., 1954, tomo I; Alexandre José DE MELLO MORAES [hijo]. *Festas e tradições populares do Brasil.* Bello Horizonte/São Paulo: Ed. Itatiaia-EDUSP, 1979.

[539] Alexina DE MAGALHÃES PINTO. *Cantigas das crianças e do povo e danças populares.* Río de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1916, p. 9.

[540] Heitor VILLA-LOBOS. *Guia prático*. Río de Janeiro: ABM-Funarte, 2009, 4 vols.

Con todo, resulta curioso notar que, antes de estos primeros folcloristas brasileños y nacionalistas, fuese un extranjero quien diera el primer paso importante en el siglo XIX para construir cierta percepción de algunas de las singularidades nacionales brasileñas, con consecuencias en el universo musical. El naturalista bávaro Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868) llegó a Brasil en 1817 junto con la misión científica que escoltaba a doña Leopoldina, futura esposa de Pedro I. Acompañado por el zoólogo Johann Baptist von Spix, Martius viajó por gran parte de Brasil hasta 1820, recogiendo y clasificando innumerables aspectos de la naturaleza y de la sociedad colonial. Sobre la base de los diarios de su larga travesía, publicó el libro *Reise in Brasilien* [*Viaje por Brasil*][541], escrito junto a su colega Spix hasta la muerte de este último en 1826. La obra describe aspectos de la naturaleza y de la vida colonial durante el Segundo Reinado que sirvieron para fijar una imagen física y social del Brasil, y da cuenta asimismo de cierta musicalidad característica de esta sociedad.

Como era común en los escritos de los viajeros, desde Jean de Lery (que dejó el primer registro musical de la música indígena del siglo XVI)[542], las descripciones destacaban los exotismos de las numerosas fiestas y manifestaciones musicales. La gran diferencia de esta obra es que, además de los relatos criteriosos y minuciosos, la edición original de 1831 contaba con un anexo musical que contenía partituras de cantigas, *modinhas* y *lundus* recogidos en varias regiones, además de catorce melodías indígenas recolectadas en la Amazonia. Violinista de formación *amateur*, Martius no se separó del instrumento ni siquiera durante su travesía por Brasil[543]. Esa condición le permitió transcribir al pentagrama parte de aquello que escuchara en su recorrido por el Amazonas. Las melodías de las tribus amazónicas registradas se consideran hasta hoy únicas y legitimas fuentes de la música indígena del siglo XIX[544]. Además de las melodías indígenas, dos de las cantigas recopiladas y registradas (*Acaso são estes* y *Escuta, formosa Márcia*) fueron utilizadas por Mário de Andrade como fuente en su libro sobre las *modinhas* del siglo XIX[545].

---

[541] Carl Friedrich Philipp VON MARTIUS y Johann Baptist VON SPIX. *Viagem pelo Brasil* [3 vols.]. Bello Horizonte/ São Paulo: Ed. Itatiaia-EDUSP, 1981.

[542] Jean DE LERY. *Viagem à terra do Brasil.* Bello Horizonte/ São Paulo: Ed. Itatiaia-EDUSP, 1980, p. 162.

[543] Karen M. LISBOA. *A Nova Atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização na* Viagem pelo Brasil *[1817-1820*]. São Paulo: Hucitec, 1997.

[544] Anna Maria KIEFFER. *Viagem pelo Brasil* [LP]. Partes de estos registros pueden escucharse en el sitio web: *Entre a memoria e a História da música*. [En línea]. Disponible en Internet: http://www.memoriadamusica.com.br/.

[545] Mário DE ANDRADE. *Modinhas imperiais.* São Paulo: Casa Chiarato, L. G. Editora, 1930, pp. 12-13. Bajo una perspectiva musicológica histórica, que aspira a recrear las condiciones interpretativas y culturales de una época, estas piezas fueron grabadas por Ana Maria Kieffer y pueden escucharse en el sitio web *Entre a memoria e a História da música*. [En línea]. Disponible en Internet: http://www.memoriadamusica.com.br/.

Como se ve, Martius colabora de modo directo como fuente genuina para la formación de uno de los primeros acervos de música popular brasileña en el momento decisivo en que se construye la identidad nacional. Con todo, tal vez su mayor contribución para la comprensión de Brasil no esté relacionada directamente con el universo musical. En 1840, en un concurso organizado por el Instituto Histórico y Geográfico Brasileño, presentó una monografía titulada *Cómo debe escribirse la historia del Brasil*: por primera vez, un texto sobre la historia de Brasil y la formación del pueblo brasileño planteaba la conocida fórmula étnica ternaria, compuesta por blancos, indios y negros[546]. Martius indicó que la contribución central era la portuguesa —blanca, por tanto—, simbolizada por un «río caudaloso» que recibía dos «afluentes», los indios y los negros. El naturalista bávaro destacó incluso el papel del mestizaje en la sociedad brasileña, el cual, surgido en la clase baja, tendía a expandirse hacia las superiores. Siempre según Martius, esta mezcla racial era un destino establecido por la Providencia y pertenecía de modo inexorable «a la Historia Universal»[547]. Esa comprensión suya de la sociedad brasileña de mediados del siglo XIX fue muy importante, en un período en el que la elite blanca se mostraba totalmente adversa a esas ideas y actuaba para silenciarla de cualquier modo. Por otra parte, su concepción basada en la «fábula de las tres razas»[548] y sus mezclas, permaneció en el centro de la mayoría de los análisis sobre la formación de la música brasileña popular o erudita.

2.2. La «música en conserva» y la construcción de la música brasileña

Esos apuntes memorialistas de Martius serían superados solamente a inicios del siglo XX, cuando la evolución tecnológica permitió la grabación de los sonidos y expandió las posibilidades de las investigaciones etnográficas y los registros sonoros. Curiosamente, uno de esos trabajos fue realizado por otro alemán, el antropólogo Theodor Koch-Grünberg (1872-1924), quien emprendió viajes etnográficos por la región amazónica entre 1911 y 1913. Afirmaba, incluso, sentirse inspirado e influenciado por Martius. Su primer viaje a Brasil data de 1896; a inicios del siglo XX regresó como jefe de dos expediciones a la Amazonia (1903-

---

546 Carl Friedrich Philipp VON MARTIUS. «Como se deve escrever a história do Brasil» en C. F. P. VON MARTIUS. *O estado do direito entre os autóctones do Brasil*. Bello Horizonte/São Paulo: Ed. Itatiaia-EDUSP, 1982, pp. 85-107.

547 Ibídem, pp. 88 y 104.

548 Roberto DA MATTA. *Relativizando: Uma introdução à antropologia social.* Río de Janeiro: Ed. Rocco, 2.ª ed., 1987, pp. 58-85.

1905 y 1911-1913). Tras la segunda incursión, publicó en 1917 una importante obra (*Vom Roraima zum Orinoco*), cuyo tercer volumen está íntegramente dedicado a etnografía y musicología de los pueblos indígenas[549].

Además de su obra escrita, Koch-Grünberg grabó casi una centena de cilindros con música vocal e instrumental de los indios amazónicos, verdadera herencia de la memoria y la etnografía amazónicas[550]. Interesa también saber que algunos de los mitos indígenas transcriptos por él fueron utilizados por Mário de Andrade para escribir *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter* (1928), obra que contribuyó de manera decisiva a construir la idea del «pueblo brasileño» y su caracterización. En ese sentido, a pesar de la búsqueda del «alma brasileña original» en el siglo XIX, desde esa época se pone de manifiesto una increíble circularidad de culturas y prácticas que suman y colaboran en la organización y construcción de la imagen de *brasilidad* y su representación cultural y musical.

En este mismo período, el coronel Cândido Rondon Pacheco también realizaba numerosas incursiones por el país. El antropólogo Edgar Roquete Pinto (1884-1954) lo acompañó durante el viaje realizado en 1912 a la región del actual estado de Rondônia. En dicha travesía, el joven antropólogo anotó cantos de los indígenas y también realizó varias grabaciones en cilindros de cera. Para las notaciones contó con la ayuda del musicólogo Astolfo Tavares, y para las grabaciones en vivo utilizó un moderno fonógrafo portátil[551]. El musicólogo Luiz Heitor Corrêa consideró dichas grabaciones como «la más importante contribución a la etnografía musical amerindia» y compositores como Luciano Gallet y Heitor Villa-Lobos armonizaron las melodías originales o crearon nuevas obras sobre sus temas, desplazándolas del universo etnográfico hacia el repertorio de la «música nacional auténtica».

De este modo, las grabaciones de Roquete Pinto desempeñaron papeles distintos pero complementarios: representaron el más auténtico deseo folclorista de recuperar y preservar la «cultura popular pura», reforzaron la misión nacionalista de crear una memoria musical de la patria y, por último, se encuadraron en la ambición de los modernistas brasileños de

---

[549] Solo existen traducciones al portugués del volumen I [Theodor KOCH-GRÜNBERG. *Do Roraima ao Orinoco*. São Paulo: Unesp, 2006] y del volumen II [publicado como «Mitos e lendas dos índios Taulipang e Arekuná» en *Revista do Museu Paulista*, nueva serie, vol. VII, São Paulo, 1953, pp. 9-202]. Hay una versión condensada en español publicada por el Banco Central de Venezuela en 1923. La versión íntegra en alemán puede consultarse en el sitio web *Brasiliana USP*. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.brasiliana.usp.br/node/473

[550] Theodor KOCH-GRÜNBERG. *Gravações em cilindros do Brasil, 1911-1913* [CD]. Berlín: Berliner Phonogramm-Archiv, 2006.

[551] *Rondônia, 1912. Gravações históricas de Roquete Pinto*. Colección de documentos sonoros, Museo Nacional/LACED. Estas grabaciones pueden oírse en el sitio web *Entre a memoria e a História da música*. [En línea]. Disponible en Internet: http://www.memoriadamusica.com.br/.

establecer el «oído de la nación» para construir la música y el arte nacionales. También es necesario recordar que Roquete Pinto tuvo un papel pionero y central en el desarrollo de la radiofonía brasileña: él estableció los parámetros de una política de educación radial, la cual iría a contraponerse a la radiodifusión comercial dominante en la década del treinta, y de este modo sirvió de vehículo para introducir una cultura musical originaria en el entretenimiento urbano.

Aunque importantes, estas grabaciones permanecieron limitadas al campo etnográfico. Fue recién con el ambicioso proyecto de Mário de Andrade, desde finales de la década de 1920, que se instauró una verdadera «escucha de la nación», consistente en la recuperación de los registros musicales, su preservación, divulgación y, finalmente, la construcción de una narrativa explicativa de la Historia de la música en Brasil. Fundada en concepciones folcloristas y románticas de la cultura y de la música nacional, esa narrativa trató de documentar y comprender la música popular en el horizonte estricto de la formación de la nacionalidad. Ella clasificó y determinó lo que debía estar dentro y lo que debía quedar fuera de los límites de la cultura nacional, dejando al margen una vasta cultura musical urbana existente y en formación durante las primeras décadas del siglo XX.

En compensación, fueron estos proyectos los que posibilitaron los mayores relevamientos, organización, preservación y difusión de la variada cultura musical brasileña, de la cual somos tributarios hasta hoy. Mário de Andrade siempre se preocupó por registrar y divulgar en sus obras musicológicas las variantes musicales con las cuales operó, por ejemplo, en *Ensaio da música brasileira*, *As melodias do Boi e outras peças, Música de feitiçaria no Brasil, Samba rural paulista*[552]*,* entre otras. Sin lugar a dudas, la Misión de Investigaciones Folclóricas (1937-1938), pensada, organizada y financiada por Mário de Andrade desde la dirección del Departamento de Cultura de São Paulo, constituyó el más importante de los proyectos de preservación. Tal vez, infelizmente, aún permanezca en esa condición hasta nuestros días. Esta misión dotó de marcas musicales a la identidad nacional por medio de una práctica etnográfica y de técnicas innovadoras para la época. Además de eso, construyó el más interesante e importante acervo iconográfico y fonográfico sobre la música y el cancionero popular; todo ello, claro está, marcado fuertemente por cierto nacionalismo exagerado. El proyecto original se basaba en el trinomio recuperar/registrar, preservar y divulgar. La misión circuló con cuatro miembros por la región del nordeste y norte del país, y recuperó increíble material por medio de registros escritos, iconográficos y fonográficos. Para hacer efectiva la

---

[552] Mário DE ANDRADE. *As melodias do Boi e outras peças.* São Paulo: Livraria Duas Cidades/Instituto Nacional do Livro, 1987; *Música de feitiçaria no Brasil.* Bello Horizonte/São Paulo: Ed. Itatiaia, 1983; «Samba rural paulista» en *Aspectos da música brasileira.* São Paulo: Ed. Martins/ Instituto Nacional do Livro, 2.ª ed., 1975.

preservación, se creó una discoteca pública; la divulgación, por su parte, debía producirse mediante una radio educativa. La emisora no salió del papel, pero sí se fundó la discoteca municipal, dirigida por su alumna Oneyda Alvarenga, quien acabaría dando nombre a la institución[553].

2.3 Colecciones y coleccionistas

Además de su actividad pública e institucional, Mário de Andrade fue un meticuloso coleccionista y organizador de documentos, libros, partituras y discos. Como en la época no había referencias ni apoyo institucional para los estudios musicológicos, especialmente de música popular, se vio obligado a reunir durante toda su vida un volumen asombroso de material. Ese coleccionismo generó su fabulosa biblioteca personal y un acervo precioso, núcleo importante para los estudios de la música en Brasil. El material se incorporó al Instituto de Estudios Brasileños de la Universidad de São Paulo en 1968, y hasta hoy constituye fuente de referencia para estudios culturales, literarios, historiográficos y musicológicos[554].

Esta práctica coleccionista no fue exclusiva de Andrade, ya que era —y sigue siendo— común entre amantes y estudiosos de la música. En verdad, la mayor parte de los acervos de música existentes en el país tuvieron este origen. El acervo del musicólogo alemán Curt Lange (1903-1997), quien vivió mucho tiempo en Montevideo y un período en Brasil, tuvo una trayectoria muy semejante. Fruto de su labor y de su militancia musicológica en América Latina, reunió durante décadas de forma individual un inmenso material bibliográfico y de fuentes primarias. En lo que refiere al caso de Brasil, su trabajo fue fundamental para reconstruir la audición de la música colonial, especialmente del cotidiano musical de Minas Gerais en los siglos XVIII y

---

553 Actualmente la discoteca tiene sede en el Centro Cultural de São Paulo y reúne un acervo musical más exhaustivo, aunque la colección más importante es la de la Misión de Investigaciones Folclóricas.
Centro Cultural de São Paulo. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.centrocultural.sp.gov.br/discoteca.asp. Algunos registros fonográficos pueden escucharse en recopilaciones en CD [*Missão de Pesquisas Folclóricas. Música tradicional do Norte e Nordeste, 1938*. Secretaría de Cultura de São Paulo, Centro Cultural de São Paulo y SESC-SP, 2006] o en el sitio web SESC. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/index.html.

554 El instituto dispone de un sitio web: *Instituto de Estudos Brasileiros*. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.ieb.usp.br/.

XIX. Después de pertenecer a varias instituciones, Lange se integró finalmente a la Universidad Federal de Minas Gerais[555].

Casos semejantes se multiplican entre los coleccionistas aficionados. Uno de los casos más emblemáticos tal vez sea el del acervo de Abrahão de Carvalho, incorporado a la Biblioteca Nacional. Contador de origen, Carvalho comenzó su colección para ayudar su esposa Antonieta, alumna del músico Henrique Oswald. Hipnotizado por la práctica coleccionista, acabó reuniendo casi diez mil títulos, entre libros, partituras, periódicos, programas de concierto, etc. La biblioteca compró el inmenso acervo en 1953, lo que dio origen a su sección de música, la División de Música y Archivos Sonoros (DIMAS). Este acervo, por ejemplo, posee la única fuente de música escrita del período imperial. Otras colecciones de aficionados e «historiadores» de música brasileña, como Mozart Araújo y Andrade Muricy, se incorporaron al DIMAS a lo largo de los años sesenta y setenta.

Pero, por fuerza de las circunstancias culturales y sociales, las colecciones terminaron volviéndose corrientes entre diletantes interesados en las novedades de la música urbana y de entretenimiento. Ello creó una importante tradición coleccionista y archivística entre críticos e investigadores, como veremos a continuación.

2.4. Tensiones en la memoria y en la audición

La perspectiva anclada en lo nacional y popular, en la que el folclore desempeñaba un papel central, se volvió hegemónica y formó un terreno sólido integrado por compositores (conocidos posteriormente como la *escuela nacionalista*), folcloristas, musicólogos y etnomusicólogos. Esta visión marcó profundamente la producción y la comprensión de la música en Brasil, tanto popular como erudita, por lo menos hasta inicios de los años sesenta. A partir de esa década, la increíble expansión de los medios de comunicación de masas amplió las posibilidades de registro y divulgación de la música, lo que tornó más complejo el marco cultural nacional e internacional

La influencia del discurso «nacional-popular» se amplió a partir de la década de 1940 y consolidó espacios institucionales en universidades, escuelas, academias, conservatorios y organismos estatales. La expansión del movimiento folclorista de los años cuarenta y cincuenta siguió esa dinámica, fortalecido también por la expansión internacional de obras de esas características en momentos de reordenamiento del escenario mundial. La creación en

[555] *Acervo Curt Lange*. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.curtlange.bu.ufmg.br.

1939 de la cátedra de Folclore Nacional en la Escuela Nacional de Música, y del Centro de Investigaciones del Folclore en 1943, ambos en la Universidad de Brasil (Río de Janeiro), constituyen los marcos de este proceso. El musicólogo Luiz Heitor Correa de Azevedo fue el primer profesor de la cátedra y participó activamente del centro. Tanto él como Renato de Almeida, amigos, interlocutores y colaboradores de Mário de Andrade, ejercieron papeles importantes en diferentes momentos de este período. Por ejemplo, lideraron la creación de la Comisión Nacional del Folclore (CNFL) en 1947, que dio origen a comisiones regionales, a varios encuentros y congresos de folclore entre 1948 y 1963, y también en 1958 a la Campaña de Defensa del Folclore Brasileño[556].

En 1941, Correa de Azevedo fue invitado por una división cultural de la OEA a una estadía de seis meses en los Estados Unidos. Allí conoció a Alan Lomax, director del Archivo del Folclore Musical Estadounidense (Archive of American Folk Song), de la Biblioteca del Congreso en Washington. El joven investigador estadounidense ya era reconocido por las grabaciones obtenidas a lo largo de todo su país, especialmente las registradas en los estados sureños. Inspirado en ellas, el musicólogo brasileño realizó tres viajes etnográficos entre 1942 y 1944. Con el apoyo de la biblioteca, la que inclusive le envió aparatos de grabación, Correa de Azevedo viajó a Goiás (1942), Ceará y Minas Gerais (1944). Un cuarto viaje, que tuvo lugar en 1946 a Río Grande del Sur, ya sin ayuda externa, contó solamente con el apoyo del gobierno de este estado y de algunas instituciones locales. El material reunido por el musicólogo en el Centro de Investigaciones del Folclore, junto al de la Misión de Investigaciones Folclóricas de Mário de Andrade, constituye el acervo más exhaustivo e importante de la música folclórica brasileña. Se consolidaba así la perspectiva folclorista de «recolectar, documentar, guardar y analizar» la música del pueblo para salvaguardar su pureza y originalidad, y colaborar así en la construcción de la «identidad nacional» y del «alma» brasileñas.

A partir de la década de 1960, el folclorismo sufrió ataques generales y sistemáticos de la sociología y de la antropología, además de ser sofocado inevitablemente por el avance de los medios de comunicación. A pesar de su inserción institucional y su influencia intelectual, no se consolidó definitivamente en los cuadros de las ciencias sociales ni, consecuentemente, en el medio académico universitario, a excepción de algunos departamentos de música. A decir verdad, soportó incluso cierto retraimiento y quedó identificado con posturas del pasado, además de seguir vinculado a ciertas prácticas conservadoras y empíricas, al coleccionismo

[556] Rodolfo VILHENA. *Projeto e missão. O movimento folclorista brasileiro, 1947-1964*. Río de Janeiro: Funarte/Fundación Getúlio Vargas, 1997.

aficionado y a la museificación. Particularmente en el campo de la música popular, el folclorismo sufrió una fuerte competencia de los estudios sobre música urbana, de la antropología musical y de la etnomusicología en expansión.

Aunque importantes, los estudios y acervos propiamente etnomusicológicos demoraron en llenar el vacío folclorista y nacionalista, incluso por la misma indefinición disciplinaria de su campo cultural. Desde el punto de vista teórico, sus intereses no tienen nada en común con el folclorismo. Sus estudios guardan distancia de los antiguos métodos y presupuestos folcloristas y buscan la formación de otras formas de acervos. Se distanciaron principalmente de la visión homogeneizadora del «pueblo» y de lo «popular» y, en consecuencia, de aquella *metamúsica* nacional, atávica e integradora. Entre tanto, algunos residuos de esa imagen permanecieron vivos y enraizados. De cierto modo, el espejismo de la pureza y la originalidad del «buen pueblo» se transfirió a la tela multicolor de los estudios sobre la música indígena, la afroamericana y la de los diversos regionalismos. Más allá de la dificultad de vencer esa tradición, la etnomusicología también ha hecho eco tanto de los discursos multiculturalistas en boga como del discurso oficial del Estado en defensa de la pureza de las etnias. Por eso, actualmente muchos de los acervos son mantenidos por las autoridades centrales o estaduales, por universidades, organizaciones no gubernamentales y asociaciones especializadas, algunas de ellas sustentadas con subvención indirecta del Estado. La cara práctica y positiva de este proceso es que algunas de estas instituciones ya presentaron parte del acervo en forma digital[557].

Por su parte, los estudios sobre música urbana y la formación de sus acervos comenzaron con dificultad; pero a partir de las décadas de 1970 y 1980 avanzaron notablemente, incluso asumiendo protagonismo en la forma de escuchar el pasado y comprender la sociedad brasileña. Siguiendo una senda propia y en permanente tensión entre las fuerzas de la memoria y de la Historia, las investigaciones de música urbana apuntaron a otras metas de «escucha» del país, como se expondrá a continuación.

[557] Samuel ARAÚJO. «Características e papéis dos acervos etnomusicológicos em perspectiva histórica» en Samuel ARAÚJO [org.]. *Música em debate.* Río de Janeiro: Ed. Mauad, 2088, pp. 33-42. A modo de ejemplo, véase los siguientes sitios web:

Associação Cultural Cachuera! [En línea]. Disponible en Internet en http://www.cachuera.org.br/cachuerav02/

Blog Recita de Sambla. [En línea]. Disponible en Internet en http://receitadesamba.blogspot.com/

IPHAN. [En línea]. Disponible en Internet en http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?retorno=detalheInstitucional&sigla=Institucional&id=12567.

3. «El pueblo canta más de lo que lee»

La frase que encabeza este capítulo, expresada a finales del siglo XVIII por el cancionista francés Thomas Rousseau[558], indica que probablemente la Francia prerrevolucionaria todavía era una sociedad oral. Pero su propósito también consistía en destacar la importancia de las canciones como medio de interlocución y de acción políticas en este contexto cultural. En ese sentido, puede decirse que esa red informal y móvil de mensajes también estuvo siempre presente en Brasil. Sin embargo, todo indica que este circuito se manifestó de manera mucho más amplia y extensa que en el ejemplo francés. En Brasil nunca presentó un tiempo particular o una temática unívoca, sino múltiples redes, contenidos y temas, acompañados de una increíble variedad de ritmos, melodías y géneros urbanos.

La vocación musical de la sociedad brasileña se vio sin dudas reforzada por su condición cultural básicamente oral, que por una serie de factores permaneció así hasta, por lo menos, mediados del siglo XX. En esas circunstancias, la música asumió un papel central en la comprensión, producción e interlocución cultural. Diferente de la cultura y de la música tradicional del medio rural, propias de la narrativa nacionalista, una nueva comprensión sonora nació en el medio urbano y en el ámbito del entretenimiento. Ese conjunto compuesto por una cultura oral, urbanizada, marcada por las diversiones y por los medios de comunicación, tornó mucho más tortuosos y fragmentados los caminos de formación de su memoria y de su Historia[559]. Sin discurso organizado y sin base institucional, su dinámica se aproximó a lo que Michel de Certeau calificó como *guerrilla*, opuesto al *discurso estratégico* (como el proyecto folclorista de Mário de Andrade). En tanto el discurso hegemónico creaba y ocupaba espacios institucionales, esa otra escucha se desplazaba por innumerables espacios de memoria[560]: calles, teatros, fiestas no religiosas, clubes de baile, cafés, bares y, posteriormente, la industria fonográfica y radiofónica. Sus registros originarios de las variadas culturas y prácticas existentes en la sociedad brasileña fueron sedimentándose en las reminiscencias personales, en la memoria del otro, en las memorias comunitarias urbanas, en las relaciones maestro-aprendiz y, finalmente, en los medios de comunicación.

---

[558] Citado en: Tim BLANNING. *O triunfo da música.* São Paulo: Cia. das Letras, 2011, p. 266.

[559] José Geraldo VINCI DE MORAES. «História e historiadores da música popular no Brasil», en *Latin American Music Review*, vol. XXVIII, n° 2, University of Texas Press, EE. UU., 2007.

[560] Michel DE CERTEAU. *A invenção do cotidiano.* Río de Janeiro: Ed. Vozes, 1994.

3.1. La «música en conserva»: algunos pasos más

En la segunda mitad del siglo XIX se advierte cierto esfuerzo cultural por conservar la música popular urbana en partituras, para formar una memoria escrita. A pesar de ello, se trató de una labor restringida y marginal ante la infinidad de la producción musical urbana, cuya red de sociabilidad era fundamentalmente oral. Además, desde el punto de vista práctico, estas partituras traducían la imposibilidad intrínseca y angustiante de no alcanzar las aspiraciones estéticas de los compositores populares ni las interpretaciones de los instrumentistas. En este sentido, Mário de Andrade señala que «los *maxixes* de Sinhô impresos son, en general, banalidades melódicas. Ejecutados, son piezas soberbias [...]»[561].

De cualquier modo, en este período vieron la luz ediciones en papel de *modinhas*, *lundus*, polcas y *maxixes*, entre otros géneros urbanos en formación. Esas publicaciones, escritas básicamente para piano, inundaron Río de Janeiro y después otras ciudades, y contribuyeron a crear una «fiebre de piano» que se conoció en el medio musical como *pianolatría*. Las contradicciones que este proceso de creación, divulgación e invención de la memoria musical produjo en algunos compositores fueron el tema de Machado de Assis en su cuento *El hombre célebre*[562]. En sintonía con su tiempo, Machado transformó en literatura un tema que el compositor y pianista Ernesto Nazareth[563] vivió como angustiante en su trayectoria personal y artística.

Otro tipo de registro escrito, surgido también en Río de Janeiro y que contribuyera a construir la memoria musical del período, apareció a instancias de la editorial y librería Quaresma a fines del siglo XIX. Uno de los objetivos de esta editorial era alcanzar precisamente a un público poco letrado que crecía y se acumulaba en la capital de entonces. Con ese fin, editó una serie de obras de lectura fácil y precio accesible; entre ellas, algunos libros que contenían *modinhas* y canciones. Estos formaron una colección informal, conocida como *Bibliotheca dos Trovadores*, bajo la dirección del compositor y poeta Catulo da Paixão Cearense. En esta serie, el poeta publicó obras como *Cancioneiro popular*, *Florilégio dos cantores*, *Choros de violão* y

---

[561] Mário DE ANDRADE, op. cit., p. 23. El músico Sinhô, citado por el musicólogo, es José Barbosa da Silva, importante compositor, violinista y pianista carioca [1888-1930], quien desempeñó un papel fundamental en la decantación del moderno samba urbano.

[562] Joaquim Maria MACHADO DE ASSIS. «O homem célebre» en *Contos. Uma antologia.* São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

[563] Carlos MACHADO. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

Serenatas, entre otras. Poco después, el cantante y compositor Eduardo das Neves, así como otros autores populares, también publicarían en las ediciones Quaresma.

A pesar de este esfuerzo por el registro escrito, el gran salto en la creación de una «música en conserva» de esta incipiente cultura musical urbana fue indiscutiblemente la grabación fonográfica. Junto a la memoria oral individual y colectiva, la industria fonográfica desempeñó un papel cultural determinante y múltiple: fue el espacio que acogió y contribuyó a decantar los géneros urbanos en desarrollo, fue su gran vehículo de divulgación y, finalmente, creó, conservó y consolidó la memoria de la música popular urbana en el país. Pero a decir verdad, la industria fonográfica surgió sin ninguna pretensión cultural. Su objetivo era vender los productos; inicialmente, tan solo los aparatos reproductores: fonógrafos y después gramófonos. Y resulta curioso que fueran nuevamente dos extranjeros quienes tuvieron un papel central en este proceso: los hermanos Frederico y Gustavo Figner, de origen checo y emigrados a Estados Unidos en su juventud. Frederico llegó a Belém (estado de Pará) en 1891 y recorrió el país exhibiendo la «máquina parlante», con la pretensión de vender algunos aparatos. En 1900 fundó la firma Casa Edison, que llegaría a ser un referente en la comercialización de aparatos, cilindros de cera y, más tarde, discos. El empresario percibió rápidamente el potencial de este mercado y pronto resolvió grabar en discos las canciones que circulaban en las calles y en la memoria de la población carioca. Figner produjo los primeros registros fonográficos en 1902 en los fondos de su empresa. En ellos participaron autores y cantantes como Cadete, Bahiano, Eduardo das Neves, Mário Pinheiro, y también la banda del cuerpo de bomberos de Río de Janeiro. Se grabaron *modinhas*, *lundus*, *maxixes* y *choros*, muy al gusto de la población de la ciudad; esto aseguró un éxito inmediato al emprendimiento. En 1913, Figner fundó la compañía *Odeon*, lo que cierra finalmente el circuito de la producción fonográfica en el país[564].

Los hermanos Figner tenían pretensiones exclusivamente comerciales, pero al mismo tiempo, una fuerte sensibilidad para las manifestaciones de la cultura popular. Al tener sede en Río de Janeiro, registraron exclusivamente la cultura carioca, aunque allí estaban expuestas las variadas culturas regionales en permanente combinación y síntesis. De ese modo, estos empresarios formaron el primer gran acervo de música urbana, que desde fines de la década del veinte ganaría nueva expresión con el desarrollo de la radiofonía. Por ello es comprensible que durante mucho tiempo esa memoria musical de la ciudad se haya afirmado y terminara elevándose a la condición de representante de la «música popular brasileña».

---

564 Humberto FRANCESCHI. *A casa Edison e seu tempo.* Río de Janeiro: Ed. Sarapui, 2002; José R TINHORÃO. *Música popular. Do gramofone ao rádio e TV.* São Paulo: Ed. Ática, 1981.

Aun así, por la fuerte influencia de intereses económicos y de modas circunstanciales, no existía ningún esfuerzo por conservar y archivar esos registros. Su tendencia apuntaba a la desaparición, de no mediar el empeño de un grupo muy específico que comenzaba a surgir: el de los coleccionistas de discos y objetos de memoria de esta nueva cultura urbana.

3.2. Almirante: colección, radio y museo

El más representativo e importante de estos coleccionistas fue Almirante, seudónimo del cantante y conductor radial Henrique Foréis Domingues (1908-1980). A fines de la década de 1930, Almirante inició una serie de programas de radio, interrumpidos solamente en 1958 por razones de salud. Desde el comienzo, el objetivo de sus producciones consistía en presentar a los oyentes la «buena y verdadera» música brasileña, aunque sin establecer fronteras nítidas entre la cultura popular rural y la urbana. Almirante afirmaba: «Me sirvo de la radio para llevar a los oyentes de todo Brasil lo que Brasil posee como más visceralmente suyo»[565].

Sobre la base de estos principios, elaboró y realizó decenas de programas transmitidos en varias emisoras de Río de Janeiro y de São Paulo con alcance nacional. Por medio de la trasmisión radial exaltó a artistas, consagró fechas, informó sobre eventos, dividió en períodos la música popular brasileña, y organizó cierta diacronía y una narrativa sobre el tema. Sus programas, cuidadosamente preparados, se basaban en profundas investigaciones, que dieron origen a su inmenso acervo personal, verdadera referencia para los estudiosos.

Junto a otros autores de la misma generación (como Vagalume, Alexandre Gonçalves Pinto, Orestes Barbosa, Mariza Lira, Edigar de Alencar, Jota Efegê y Lúcio Rangel)[566], Almirante fue muy importante para iniciar la «obra en construcción»[567] de la narrativa histórica sobre la música popular. Él comenzó a organizar una verdadera operación historiográfica al establecer un lugar social, una práctica y, finalmente, un texto y una narrativa sobre un objeto hasta entonces despojado de todo valor cultural y social. En este universo colmado de recuerdos y eventos, Almirante seleccionó géneros, autores y obras para conformar un itinerario y un orden narrativo, a la vez que producía conocimiento sobre el tema. Reunió todo ese universo

---

565 Francisco ACQUARONE. *História da música brasileira*. Río de Janeiro: Livraria Francisco Alves, s/d., p. 285.

566 José Geraldo VINCI DE MORAES. «Entre a memória e a história da música popular» en J. G. VINCI DE MORAES y Elias Thomé SALIBA [comps.], op. cit., pp. 217-268.

567 Michel DE CERTEAU. *A escrita da história*. Río de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

en un inmenso archivo, primero personal y luego institucional, lo que cierra el proceso de construcción tanto de la memoria como de la Historia.

En 1965 su inmenso archivo fue vendido al gobierno del estado de Guanabara (actual estado de Río de Janeiro) e incorporado al Museo de la Imagen y del Sonido de Río de Janeiro. Posteriormente, la dirección del museo adquirió también el acervo fonográfico del periodista Lúcio Rangel, con un contenido aproximado de dieciséis mil discos de 78 revoluciones. De este modo, se formaba el primer acervo institucional sobre la memoria de la música popular y urbana del siglo XX. Almirante fue curador de la colección. Desde entonces, el acervo pasó por diversas dificultades para organizar y mantener viva su colección, situación que se mantiene hasta hoy[568].

Esa especie de «memoria subterránea»[569], presente en el siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX, acabó por definir una forma de ver y comprender la sociedad a partir de un discurso particular, en el que la canción y la música popular cumplieron un papel preponderante. Sobre la base inicial de la «memoria viva» de los actores, en los años cuarenta y cincuenta paulatinamente aparecieron «espacios informales», sobre todo en la cultura discográfica y radial, y en ciertos tipos en formación de crónica especializada (la carnavalesca, la del cotidiano bohemio, la del entretenimiento y la de la música urbana). Con el tiempo se formó una narrativa documentada y explicativa, una verdadera *línea evolutiva.* Esa nueva tradición cultural fue gradualmente asimilada y compartida por la «comunidad» brasileña, que inmediatamente se identificó con ella.

Las tensiones y debates presentes en la década de 1960 sobre las formas de comprender la expresión sonora del país profundizaron la discusión y al mismo tiempo abrieron un amplio espacio de aceptación cultural y social. A partir de mediados de la década siguiente, la nueva tradición adoptó la forma de una narrativa sólida y acabó por «oficializarse», lo que transformó aquella «memoria viva» en «memoria de papel»[570], representada a partir de entonces por instituciones o espacios, como el Museo de la Imagen y del Sonido (1965), la Funarte (1975), la Asociación de Investigadores de la Música Popular (1975) y sus respectivos

[568] Sérgio CABRAL. *No tempo de Almirante. Uma história do rádio e da música popular brasileira*. Río de Janeiro: Francisco Alves, 1990; Claúdia MESQUITA. *Um museu para a Guanabara.* Río de Janeiro: Folha Seca, 2009; Ricardo CRAVO ALBIN. *Museu da Imagem e do Som. Rastros de memória.* Río de Janeiro: Sextante, 2001.

[569] Michael POLLAK. «Memória, esquecimento, silêncio» en *Estudos históricos,* vol. II, n° 3, Río de Janeiro, 1989, pp. 3-15.

[570] Pierre NORA [dir.]. *Les lieux de mémoire*. París: Gallimard, 1984, vol. 1, p. XXVI.

congresos[571]. Además de eso, una avalancha de obras colectivas[572] e individuales escritas por coleccionistas, periodistas y académicos se encargaron de la memoria y de la Historia de la música, sin contar las películas documentales que explotaron en la década de 1990. De esta forma, a partir de este período, esa memoria logró construir su narrativa y tornarse hegemónica en la comprensión de la música popular de Brasil.

Aún está pendiente la tarea de reconstruir la trayectoria de esta auténtica «operación historiográfica» que conformó una narrativa de la música popular en Brasil. Se trata de una labor enorme que no cabe en los límites de este artículo. Aun así, podemos comprender mejor la organización y la existencia de los actuales acervos y archivos musicales.

4. Cultura digital y acervos universales

Si a lo largo del siglo XX esas dos trayectorias narrativas sobre la música brasileña crearon diferentes tipos de acervos, unos institucionalizados y otros dispersos en las acciones puntuales de los coleccionistas, el inicio del siglo XXI se caracteriza por la iniciativa de varios sectores de la sociedad y más tardíamente del Estado, dirigidos sobre todo a invertir en la migración hacia la tecnología digital de esos materiales originalmente registrados en soportes analógicos (discos, cintas magnéticas, partituras, etc.). En rigor, este proceso se inició en la segunda mitad de la década del noventa, pero es a partir del año 2000 cuando gana cuerpo y forma, gracias a la evolución y las facilidades tecnológicas.

Hoy, más que nunca, la «música en conserva» se materializa en torno al concepto de acervos universales, organizados o no en una red virtual que posibilita un acceso amplio e irrestricto. El contexto en que eso ocurre solo puede comprenderse con el advenimiento y la expansión de la cultura digital, que desplaza y desarticula el modo tradicional de organización, consulta e intercambio de las prácticas culturales analógicas.

Haciendo eco de las tendencias del mundo global, esta cuestión, perteneciente en apariencia al campo científico y tecnológico, también se manifiesta en Brasil principalmente como una cuestión cultural. Ese complejo proceso está en curso; se trata aún de un horizonte abierto, pero sus reflejos pueden identificarse en los cambios que han sufrido las prácticas de los

[571] Primer Encuentro de Investigadores de Música Popular Brasileña [Curitiba, 1975]; Segundo Encuentro, promovido por el Instituto Nacional de Música de la Funarte [Río de Janeiro, 1976]; Tercer Encuentro, promovido por el Instituto Nacional de Música de la Funarte [Río de Janeiro, 1982].

[572] Por ejemplo, la serie de discos *História da música popular brasileira* [Edit. Abril Cultural, 1970] y la *Enciclopédia da música brasileira. Erudita, folclórica, popular* [Art Editora, 1977].

nuevos coleccionistas de la era digital[573]. En este mundo nuevo, los institutos culturales tienden a entrar en el lugar de los museos como creadores de memoria y narradores de «discursos estratégicos». Los coleccionistas continúan en el campo de la «guerrilla», recuperando y narrando fragmentos, pero ahora munidos de un poderoso instrumento: Internet.

4.1. Salen los museos públicos, ingresan los institutos culturales

Como se indicó anteriormente, a lo largo del siglo XX los principales centros de memoria de la música brasileña surgieron de iniciativas privadas, individuales o colectivas. El Estado siempre se aproximó a este universo posteriormente, absorbiendo varios de estos trabajos y transformándolos en museos, bibliotecas o discotecas, como ocurrió con la División de Música y Acervos Sonoros de la Biblioteca Nacional, la discoteca Oneyda Alvarenga y el Museo de la Imagen y del Sonido de Río de Janeiro. Incluso así, ante la riqueza y permanente variedad de los registros musicales, y ante la urgencia por protegerlos y conservarlos, las acciones del Estado fueron insignificantes y siempre reclamadas por la sociedad.

En estas circunstancias enrarecidas, al final de la década de 1980 surgieron dos importantes institutos culturales creados por grandes empresas del área financiera: el Instituto Itaú Cultural, fundado en 1987 por el banco Itaú[574], y el Instituto Moreira Salles (IMS) fundado en 1990 por Unibanco[575]. El proceso de retorno a la democracia del país y la apertura de la economía al capital global contribuyen también a comprender el contexto en el que surgen estos institutos. Evidentemente, el análisis detallado habrá de revelar un proceso histórico más complejo, que no es materia de este artículo. De todos modos, a partir de 1990 estos institutos culturales se tornaron protagonistas en la preservación y difusión de la música brasileña, sobre todo de la popular.

Es importante señalar que la música erudita quedó un poco al margen de estos institutos. De modo general, se advierten iniciativas mantenidas con partidas provenientes de universidades públicas, de la Iglesia (principalmente, el repertorio de música colonial brasileña), de agencias

---

[573] Véase Micael HERSCHMANN. *Indústria da música em transição.* São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010. Véase también los sitios web de coleccionistas digitales:
Loronix Blogger. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.loronix.blogspot.com.
Un que tenha. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.umquetenha.org.

[574] Véase el sitio web *Itau Cultural*. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.itaucultural.org.br/.

[575] Véase el sitio web *Instituto Moreira Salles*. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.ims.com.br/.

de investigación o de programas gubernamentales. Pueden mencionarse algunos ejemplos. Es el caso del Museo de Música de Mariana, en Minas Gerais, creado en 1960 y mantenido por la Fundación Cultural y Educacional de la Arquidiócesis de Mariana[576], que conserva un importante acervo de música sacra del período colonial brasileño. Recientemente, con apoyo del Programa Petrobras Cultural (que comentaremos más adelante), realizó la restauración digital de partituras y la grabación en CD de las obras recuperadas. El acervo del investigador Curt Lange, mencionado anteriormente, también recibió apoyo del mismo programa de gobierno para su conservación e instalación definitiva en la Universidad Federal de Minas Gerais, en Bello Horizonte[577].

En el caso específico de la creación de acervos universales de audio, el IMS y la empresa Petrobras construyeron un ambicioso proyecto: el Centro Petrobras de Referencia de la Música Brasileña (CPRMB-IMS), hoy en día denominado Reserva Técnica Musical-IMS. Creado en 2002, nació con vocación para amparar, tratar y difundir acervos musicales mediante procesos digitales. Posee un edificio en Río de Janeiro dedicado exclusivamente a esta función. El centro adquirió e incorporó los acervos de grandes autores de la música brasileña, como Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga y Elizete Cardoso, entre otros.

Pero los acervos principales son los de dos investigadores y coleccionistas: Humberto Franceschi y José Ramos Tinhorão. El primero se caracteriza por ser estrictamente fonográfico, y está formado por cerca de doce mil discos grabados entre 1902 y 1964. Este acervo contiene lo que restó de la memoria musical fonográfica brasileña en sus inicios, como indicamos en el apartado anterior. El segundo también posee una gran base fonográfica (ocho mil discos de la etapa mecánica, más unos cuarenta mil LP), además de la biblioteca y hemeroteca del coleccionista, investigador e historiador José Ramos Tinhorão. Su obsesión por coleccionar y su rigor de historiador crearon una biblioteca única dedicada a la cultura musical de Brasil. En ella se encuentra, por ejemplo, un raro periódico de finales del siglo XIX: la *Revista Ilustrada* de Ângelo Agostini. Todas las revistas de comienzos del siglo XX que documentan la *belle époque* brasileña se encuentran aquí: *O Malho*, *A Careta*, *Fon-Fon*, *Selecta*, *Revista da Semana*, *Ilustração Brasileira*, *Carioca*, *Cine-Rádio-Jornal*, *Kosmos* y *Renascença*. Desde que se creó la Reserva Técnica Musical, el sitio web del IMS está poniendo a disposición de los usuarios la más completa discoteca institucional en línea del país.

Con todo, no podemos perder de vista que tanto Franceschi como Tinhorão construyeron sus propias narrativas históricas de la música brasileña. El primero se enfocó específicamente en

[576] Véase el sitio web *Museu da Música de Mariana*. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.mmmariana.com.br/preview/sobre_pgs/05e2_projetos.htm

[577] Véase el sitio web *Acervo Curt Lange*. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.curtlange.bu.ufmg.br/.

la industria fonográfica[578], y el segundo en una producción bibliográfica compleja y con diferentes abordajes a lo largo de cincuenta años de labor: tanto en el papel de crítico musical de raigambre marxista (característico de los años sesenta), como en el rol de historiador refinado en el manejo de fuentes para elaborar la biografía de Domingos Caldas Barbosa[579].

4.2. Cultura digital

Simultáneamente con el proceso de creación de estos institutos, que de cierto modo institucionalizaban la memoria y los acervos musicales, las relaciones y las prácticas culturales informales continuaron y se multiplicaron en la sociedad brasileña. En este sentido, el concepto de *guerrilla* de Michael de Certeau se revela una vez más como esclarecedor de esas nuevas acciones de los coleccionistas digitales. La rápida evolución tecnológica y su expansión inmediata en la primera década del siglo XXI han sido determinantes para la expansión de este proceso. En este período, se incrementó la potencia de la Internet de banda ancha y se amplió su difusión, al mismo tiempo en que se abarataban los equipos de digitalización de imagen, sonido y video. Esto permitió que los amantes de la música crearan sofisticadas islas de producción en sus casas (los llamados *homestudios*), posibilidad antes restringida solo a los profesionales. De inmediato se produjo una vertiginosa proliferación de sitios web con contenido musical digitalizado en formato MP3. En realidad, se trata de una práctica no muy diferente de la de los coleccionistas de la era analógica, que guardaban sus discos y cintas magnéticas en sus casas. La gran diferencia radica en el volumen de los registros, su accesibilidad y difusión.

Actualmente, los coleccionistas digitales consiguen publicar sus acervos en Internet con increíble rapidez y costos bajísimos. Las redes sociales virtuales se volvieron «campo de guerrilla» de los amantes y coleccionistas de música. De este modo, forman un gran mosaico a partir de pequeños recortes temáticos: los amantes del *jazz*, del *rock*, de la música clásica, de la música popular brasileña, etc. Algunos de ellos optaron con nítida vocación por la investigación histórica y formaron acervos rigurosos. El blog Loronix es un buen ejemplo: organizado por Zeca Louro, posee un enorme acervo de discos de *choro*, *bossa nova* y géneros

[578] Humberto FRANCESCHI, op. cit.; Camila KOSHIBA GONÇALVES. «Resenha *A casa Edison e seu tempo*» en *Revista de História,* n° 14, São Paulo, FFLCH-USP, 2003, pp. 255-262.

[579] José Ramos TINHORÃO. *Música popular, um tema em debate.* Río de Janeiro: Saga, 1966; *História social da música brasileira*. Lisboa: Caminho, 1990; *Domingos Caldas Barbosa*. São Paulo: Editora 34, 2004.

afines, de la década de 1940 a la de 1970. Se trata de un trabajo minucioso: los discos se digitalizan y son depurados de los chirridos analógicos; las tapas siguen el mismo tratamiento y cada *post* se acompaña con una ficha técnica y con un comentario que contextualiza la obra. El crítico musical de *O Estado de*, Lauro Lisboa Garcia, atento al carácter cultural de preservación de la memoria de la música brasileña, registró esta iniciativa: «[...] Loronix tiene más de dos mil títulos y recibe colaboraciones de Jorge Mello y de Caetano Rodriguez, conocido como el mayor coleccionista de discos de *bossa nova*»[580].

El tema de la legalidad de estas prácticas es la primera arista a tener en cuenta. El intercambio de estos archivos protegidos se choca hoy con una ley de derechos de autor creada y aplicada para el mundo analógico. La comprensión de estas acciones en el universo de una nueva cultural digital obliga a evaluar nuevamente estas cuestiones. Aspectos técnicos como la estandarización de informaciones (*metadata*), localización, seguridad y conservación de esos archivos virtuales también son asuntos pendientes. En 2010 hubo una primera iniciativa de discusión de estos temas en el Simposio Internacional de Políticas Públicas para los Acervos Digitales[581], que tuvo lugar en São Paulo.

4.3. El Estado y la «música en conserva»

Este proceso de rápidas e incesantes transformaciones impuso nuevas necesidades culturales y sociales, y obligó al Estado a preocuparse por establecer políticas públicas en esta área. Una de las acciones más importantes en este nuevo escenario surgió a iniciativa de Petrobras, próspera empresa pública del área petrolífera. A partir 2001, la empresa creó líneas de financiamiento directo para instituciones de referencia y licitaciones públicas con la creación del Programa Petrobras Cultural (PPC). Desde el inicio se manifiesta la intención del Estado de crear políticas públicas para la memoria de la música brasileña. La primera línea de acción permitió crear nuevos acervos en instituciones públicas y privadas de gran porte, comprometidas en el uso de tecnología avanzada. La segunda ofreció una serie de acciones de distinto origen: instituciones de pequeño y mediano porte, investigadores universitarios, artistas y productores culturales.

---

[580] Lauro LISBOA GARCIA. «Blogueiros defendem seu caráter cultural», en *O Estado de São Paulo*, 14 de noviembre de 2008. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20081114/not_imp277593,0.php].

[581] Véase el sitio web *Cultura Digital*. [En línea]. Disponible en Internet en http://culturadigital.br/simposioacervosdigitais/.

La presentación institucional del PPC determina sus principios:

(i) Revitalización y consolidación de los acervos existentes, dirigidas a su máxima accesibilidad.

(ii) Desarrollo de instancias de referencia capaces de integrar las fuentes de información musical.

(iii) Permanencia de manifestaciones musicales representativas, existentes al margen del mercado musical.

(iv) Reflexión sobre la música brasileña[582].

4.4. Mário de Andrade revisitado

En la iniciativa del PPC queda claro el deseo de que la memoria musical brasileña sea tratada como una materia viva. La idea de construir un *acervo vivo* nace de un movimiento en dos direcciones, opuestas pero complementarias: la labor *retrospectiva* para fijar el pasado musical, cuya realización consiste en recuperar, preservar y poner a disposición los acervos; y la labor *prospectiva* de registro (editorial, visual y sonoro), de interpretación y de reflexión crítica sobre las manifestaciones musicales que, con independencia del precio de mercado, tengan valor en sí mismas y revelen conexiones con el pasado musical. No por casualidad, en el texto del proyecto repercute el pensamiento de Mário de Andrade:

> «[...] como investigador y director del Departamento de Cultura, batallador por la creación de un patrimonio cultural encarado como archivo, investigación de campo, discoteca y biblioteca, Mário de Andrade intuyó, en su "rapsodia" [el libro *Macunaíma*], que el acervo no debe embalsamar la cultura, sino retornar permanentemente a sus flujos creativos. El patrimonio no puede olvidar la alianza del acervo y la investigación con la cultura viva»[583].

Para implementar este programa se consultó a José Miguel Wisnik, músico y profesor de literatura brasileña de la Universidad de São Paulo. Resulta sintomático que Andrade resuene en este proyecto. Todo indica que Wisnik, especialista en su obra[584], vislumbró la posibilidad

[582] Cacá MACHADO. «Acervos vivos, memória precária» en *Reportagem,* año 3, n° 24, São Paulo, setiembre de 2001.

[583] Véase el sitio web *Programa Petrobas Cultural*. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.hotsitespetrobras.com.br/ppc/.

[584] José Miguel WISNIK. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22.* São Paulo: Duas Cidades, 1977; *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

de que algunos aspectos del *ethos* de Mário de Andrade pervivieran atenuados; sobre todo, el relevamiento y la fijación de la cultura musical brasileña como narrativa histórica. A pesar de ello, el contexto actual es más amplio y complejo, pues las dimensiones de lo popular y lo erudito ya no se apoyan en la noción romántica del folclore. Lo que se advierte desde los años sesenta es el surgimiento de una cultura de masas en torno a una industria cultural con características singulares. La incorporación y la mediación de esos nuevos estratos resultan inexorables para el relevamiento y la interpretación del pasado y el futuro de la música brasileña.

Ante la perspectiva de respetar las tradiciones del pensamiento musical brasileño y retomarlo de forma actualizada, y atendiendo asimismo a la importancia de los soportes ofrecidos y a los resultados materiales de estas acciones, vale la pena recordar algunas de estas iniciativas, diferentes pero complementarias en sus objetivos y prácticas.

El proyecto llevado adelante por la discoteca Oneyda Alvarenga del Centro Cultural São Paulo (CCSP) tiene como objetivo, entre otros, preservar una parte significativa de la cultura musical nacional digitalizando su colección de discos de 78 revoluciones por minuto e informatizando su base de datos de partituras. En cambio, el proyecto Som da Rua sigue otra dirección: buscar y registrar sonora y visualmente las manifestaciones relevantes de música brasileña que estén por fuera de cualquier evidencia de mercado, aunque ligadas a la memoria musical del país. Por su parte, el proyecto Brasiliana está dedicado a crear un catálogo multimedia de la obra completa de Radamés Gnattali (el Catálogo Digital Radamés Gnattali), compositor fundamental de la tradición brasileña entre música popular y erudita.

Resulta significativo el proyecto de digitalización de la discoteca Oneyda Alvarenga. Este simboliza el puente entre las prácticas de investigación de inicios del siglo XX y la necesidad de accesibilidad universal de inicios del siglo XXI. Vale recordar que una primera iniciativa de transponer a soporte digital el contenido de soportes analógicos tuvo lugar en 1992, cuando el CCSP llevó adelante la digitalización de su acervo en cintas DAT (*digital audio tape*). En una sincera declaración que aparece en el *Catálogo histórico-fonográfico* publicado por el CCSP, se advierte que las condiciones de trabajo fueron precarias, lo que refleja una situación que perduró por una década:

> «Todo ese proceso se realizó de noche y de madrugada, momentos en que la corriente eléctrica que abastece al CCSP es más estable, lo que permitió un registro prácticamente sin alteraciones de voltaje»[585].

[585] Álvaro CARLINI y Egle ALONSO LEITE. *Catálogo histórico-fonográfico Discoteca Oneyda Alvarenga [Centro Cultural São Paulo]*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1993, p. 34.

Entre iniciativas estatales y privadas, y prácticas culturales en torno a Internet marcadas por la globalización, la «música en conserva» viene trazando un nuevo itinerario en Brasil. Más rico y complejo, sin dudas. Pero carente aún de reflexiones y análisis sistemáticos, por lo cual es urgente que comiencen cuanto antes.

El himno nacional italiano.
Símbolos y mitos del *Risorgimento* a nuestros días

Walter Zidarič
Universidad de Nantes

¿La memoria histórica de una nación puede fijarse en un himno? En todo caso, esto fue lo que intentó Goffredo Mameli cuando, al escribir la composición que recién un siglo más tarde se convertiría en el himno nacional italiano, insertó imágenes y figuras significativas de la historia de la península, partiendo de la época romana hasta llegar a los movimientos del *Risorgimento*. Aunque se trate de un himno provisorio, ya que el Estado italiano todavía no ha aprobado una norma que lo consagre a nivel constitucional, la creación de Mameli continúa sufriendo la «competencia» del otro himno, elegido en años recientes como himno de Padania por el partido de la Liga Norte: el coro «Va, pensiero» de la ópera *Nabucco* de Giuseppe Verdi y Temistocle Solera. La competencia es severa, ya que Verdi pertenece, como Mameli, a la memoria histórica de la nación italiana, así como la ópera es uno de los elementos que constituyen la identidad nacional de Italia.

Las polémicas muy recientes y cada vez más candentes respecto del himno nacional italiano, junto con las celebraciones por los ciento cincuenta años de la Unificación de Italia, han hecho que me interesase por la historia de lo que comúnmente se denomina el *himno de Mameli*, para reconstruir sus vicisitudes en paralelo al otro himno, el extraoficial, representado por el coro *Va, pensiero* del *Nabucco* de Verdi y Solera. Tal como se sabe —y como recordaba irónicamente el actor Silvio Orlando, en una entrevista concedida meses pasados a la televisión francesa en ocasión del estreno de la película *La passione*—, Italia ha dado al mundo al menos dos cosas en las cuales los italianos se mostraron siempre excelentes: la *commedia dell'arte* y la ópera. Dado el rol fundamental que esta última desempeñó durante el siglo XIX en el proceso de elaboración de una identidad cultural nacional; visto, además, el enorme compromiso de Verdi en esa dirección, cuyas obras han acompañado los acontecimientos contemporáneos y posteriores al *Risorgimento* como una verdadera banda de sonido; y teniendo en cuenta, por último, la creación del mito de Verdi como «padre de la patria» en los años inmediatos a su muerte, no sorprende, por cierto, que el nombre de este ilustre compositor vuelva a aparecer regularmente en las discusiones de los políticos italianos referidas al himno nacional de la República. A primera vista parecería, pues, que aún hoy la

ópera desempeñase un papel que tuviera que ver de cierto modo con la identidad de los italianos. Baste pensar en su presencia constante en celebraciones deportivas, como en las Olimpíadas Invernales de Turín de 2006, por ejemplo, o para el regreso triunfal de los jugadores italianos en el Campeonato Mundial de Fútbol del mismo año. En realidad, gracias a las manifestaciones de la Liga Norte, cada vez más frecuentes en los últimos tiempos, Verdi (como la ópera) se ha vuelto objeto de una paradoja; como recordó justamente Gilles Pécout en un artículo publicado en *Le Monde*, se trata verdaderamente de un «Verdi tomado de rehén» por el partido separatista del norte de Italia[586].

Hace unos años, la Liga Norte escogió «Va, pensiero» como himno propio, es decir, como himno oficial de Padania, rechazando el de Mameli porque, según Umberto Bossi, constituye un «símbolo de la prepotencia de Roma»[587]. Durante la fiesta de la Liga Norte en Ponte di Legno, a mediados de agosto de 2009, el propio Bossi había afirmado: «Cuando entonamos nuestro himno, "Va, pensiero", todos lo cantan porque conocen la letra; no sucede como con el himno italiano que, en cambio, nadie conoce»[588].

Afirmación hecha con toda mala fe, obviamente, sobre todo ante la lectura del fragmento de Solera musicalizado por Verdi, que puede ser cualquier cosa, menos algo fácil de entender y memorizar. ¿Y qué decir de las imágenes religiosas o de la invocación a Dios, que parecen muy lejanas de las preocupaciones de la Liga Norte? Tales declaraciones, que los responsables del partido de la Liga acostumbran formular en ocasión de su fiesta en el mes de agosto, han desencadenado la polémica en el interior mismo de la coalición de gobierno. En la otra punta, el Partido Democrático, en la oposición, canta el himno de Mameli toda vez que se reúne en congreso, e incluso esto parece ser un hecho más bien reciente.

La polémica en torno al himno nacional explotó nuevamente en junio de 2010 cuando el gobernador véneto Luca Zaia, por intermedio de un par de colaboradores, habría hecho sustituir el himno de Mameli por el coro de *Nabucco* en la inauguración de una escuela primaria en Fanzolo, comuna de Vedelago en la provincia de Treviso. El ministro de Defensa, Ignazio La Russa, declaró entonces:

> «Presentaré un proyecto de ley para reglamentar el uso obligatorio del himno nacional en determinadas circunstancias. De este modo, tendremos un marco normativo, como

---

[586] Gilles PÉCOUT. «Verdi pris en otage» en *Le Monde*, París, 12 de setiembre de 2010.

[587] Véase *La Repubblica*, Roma, 17 de agosto de 2009. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.repubblica.it.

[588] Véase «Bossi: "Meglio 'Va pensiero' che l'inno di Mameli"» en *La Repubblica*, Roma, 16 de agosto de 2009. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.repubblica.it/2009/08/sezioni/politica/lega-fiction/lega-inno-scuola/lega-inno-scuola.html.

existe para la colocación de la bandera. Con ello, eliminaremos otra oportunidad de discusión»[589].

Demos ahora un paso atrás para recorrer la historia del himno de Mameli. Basta visitar el sitio web de la Presidencia de la República Italiana[590] para ver trazada allí brevemente la historia del que oficialmente se denomina *Canto degli italiani* [*Canto de los italianos*], compuesto —ya es un hecho comprobado— entre octubre y noviembre de 1847. En la primera versión, el comienzo rezaba de esta manera: «Evviva l'Italia, l'Italia s'è desta» [«Viva Italia, Italia ha despertado»]. La segunda versión, en cambio, que lleva la fecha 10 de noviembre de 1847, comienza con «Fratelli d'Italia» [«Hermanos de Italia»]. Aunque se habla siempre y solamente de Goffredo Mameli (1827-1849), la música fue compuesta por Michele Novaro (1822-1885).

El texto parece hoy complejo y oscuro en lo que respecta a ciertos versos. Solamente se canta la primera estrofa en ocasión de eventos y celebraciones. Mameli hace aquí una especie de síntesis histórica de personajes y acontecimientos de Italia, desde la época romana (con la figura de Escipión el Africano) hasta la Época Contemporánea (con la alusión a Austria y a las luchas de independencia de los italianos y de los polacos en pleno *Risorgimento*); el autor pone el acento en la continuidad y en la unidad histórica, además de geográfica y religiosa, de la península[591]. Este *Canto de los italianos* comienza a circular en diciembre de 1847 impreso en volantes y resuena en marzo de 1848 en las barricadas de las Cinco Jornadas de Milán. Muchos años después, las vicisitudes que acompañaron la composición de la música por parte de Michele Novaro fueron reconstruidas por Carlo Alberto Barrili, biógrafo y amigo de Mameli, además de poeta y patriota, cuyo relato se confunde con el mito:

> «Allí [en Turín], una noche de mediados de setiembre, en casa de Lorenzo Valerio, esforzado patriota y escritor de buen nombre, se hacía música y política a la vez. En efecto, para conciliarlas entre sí, se tocaba al piano varios himnos que aquel año habían brotado por toda la tierra de Italia; desde el del romano Meucci, musicalizado por Magazzari (*Del nuovo anno già l'alba primiera*) al recién compuesto por el piamontés Bertoldi (*Coll'azzurra coccarda sul petto*), con música de Rossi. En medio de ello, ingresa al salón un nuevo huésped, Ulisse Borzino, el célebre pintor que todos los genoveses recuerdan. Venía precisamente de Génova; volviéndose a Novaro, con un papel que había sacado en ese momento del bolsillo, le dijo: "Toma, te lo envía

[589] ANSA, 15 de junio de 2010. [En línea].Disponible en Internet en http://www.ansa.it.

[590] *Presidenza della Repubblica*. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.quirinale.it.

[591] Para la exégesis del texto, véase Stefano PIVATO. *La storia leggera. L'uso pubblico della storia nella canzone italiana*. Bolonia: Il Mulino, 2002, pp. 13-17. Vale la pena recordar la reciente interpretación que propuso el cómico Roberto Benigni en directo por el canal de televisión Rai 1, durante la velada del 18 de febrero de 2011 en el 61.° Festival de la Canción Italiana de Sanremo.

> Goffredo". Novaro abre el apunte, lo lee, se conmueve. Todos le preguntan de qué se trata; se agolpan a su alrededor. "¡Una cosa estupenda!", exclama el maestro; lee en voz alta, y hace alzar de entusiasmo a todo su auditorio. En abril de 1875 me decía el maestro, respondiendo a mis preguntas sobre el himno: "Yo sentí dentro de mí algo extraordinario que ahora no sabría definir, tras estos veintisiete años transcurridos. Sé que lloré, que estaba ansioso y no podía mantenerme quieto. Me senté al teclado con los versos de Goffredo sobre el atril, y aporreé, asesiné con los dedos convulsionados aquel pobre instrumento, siempre con los ojos sobre el himno, anotando frases melódicas debajo, pero mil millas lejos de la idea de que pudiesen adaptarse a aquella letra. Me levanté descontento conmigo mismo; permanecí un poco más en casa de Valerio, pero siempre con aquellos versos mentalmente delante de los ojos. Vi que no había remedio, me despedí y corrí a casa. Allí, sin quitarme siquiera el sombrero, me lancé al piano. Regresó a mi memoria el motivo aporreado en casa de Valerio: lo escribí en una hoja de papel, la primera que me llegó a las manos; en mi agitación, volqué el farol sobre el instrumento y, en consecuencia, también sobre la pobre hoja. Este fue el original del himno *Fratelli d'Italia*"»[592].

La talla ya mítica de Mameli sería después ratificada definitivamente por Giuseppe Garibaldi en sus *Memorias*:

> «[…] Goffredo Mameli era mi ayudante de campo, más aún, mi amigo. Mi corazón está bastante endurecido por las experiencias de una vida tempestuosa; pero la memoria de Mameli y su pérdida me desgarraron y me desgarran todavía, pensando en las glorias perdidas de mi desdichado país. ¡Italia mía!, no la Italia de la corrupción y del lucro, la del tanto por ciento, la que se inclina bajo el bastón del íbero, del galo, del croata. No la de la panza y la prostitución, sino ¡la Italia ideal, sublime! La que concibieron Dante, Petrarca, Machiavelli, aquella por la que murieron los [hermanos] Bandiera en Cosenzo y miles de jóvenes, exaltándola moribundos, aclamándola mutilados, bajo los muros de la venerada, de la madre de las metrópolis, de Roma. Pues bien, la Italia de mi corazón había hallado a su poeta: ¡Mameli! ¡Mameli! Con el rostro de Ángel, con el corazón de un Masina, dotado de suma inteligencia, era su trovador, su vate, su bardo. Mameli, y no esos histriones hermafroditas, esos eunucos, encontraría el himno marcial, patrio, que hacía falta: el himno que levantaría a Italia del polvo […]. ¡Porque los nacidos bajo el cielo de Italia no necesitan del extranjero para redimirse, sino de unión y de un

592 Antonio GAITO y *FRANCOMPUTER*. *L'inno «Fratelli d'Italia» o «inno di Mameli»*. [En línea]. Disponible en Internet en http://cronologia.leonardo.it/storia/biografie/mameli.htm.

> himno que los coligue, que hable al alma del italiano con la elocuencia del rayo, con la palabra poderosa de la liberación!»[593].

Goffredo Mameli murió de gangrena en Roma el 6 de julio de 1848, a causa de las heridas que recibió en el combate en defensa de la República Romana, luego de haber sido promovido al grado de capitán del estado mayor. Vida brevísima, pues, la del joven bardo de la futura Italia, pero que dejó una huella muy importante en la historia y la cultura italianas. Aun cuando el *Canto de los italianos* se entonó durante un evento tan significativo como las Cinco Jornadas, Mameli regresó a Génova tras la caída de Milán en agosto; allí entró a formar parte del Círculo Italiano y escribió el texto del *Canto de guerra*[594] —una especie de «himno de Mameli bis»— a pedido de Giuseppe Mazzini, quien se dirigió nada menos que a Verdi para la música. Mameli compuso el nuevo himno el 16 de agosto de 1848, en señal de protesta contra el armisticio de Salasco, que establecía la capitulación del Piamonte y el fin de la primera parte de la guerra contra Austria. Como recuerda precisamente Licia Sirch, encargada de la biblioteca del Conservatorio de Milán:

> «Antes de 1848, antes de las Cinco Jornadas, los himnos patrióticos, por razones comprensibles, eran metafóricos, de contenidos no explícitos. A partir de las Cinco Jornadas se registra un gran florecimiento de cantos populares. El "Va, pensiero" verdiano es la punta de lanza de una cultura popular difusa. En un artículo publicado en la revista *Il Saggiatore Musicale* en 2005, el profesor Philip Gossett, docente en Chicago y en la [universidad] Sapienza de Roma, relevó más de sesenta piezas, entre himnos y coros publicados por el editor Ricordi en 1848 durante aquel breve período de libertad. Cuando los austríacos regresaron a Milán dispusieron su destrucción, pero algunos se salvaron y llegaron aquí, a la biblioteca del conservatorio. Entre ellos, el coro encargado por Mazzini, quien había conocido a Verdi en Londres. Mazzini se lo solicitó a Mameli y Verdi le puso música para voces solistas, es decir, sin instrumentos. Posteriormente, Angelo Graffiona proveyó el acompañamiento al piano»[595].

El *Canto de guerra* no le agradó a Mazzini; sería publicado en 1849 y casi en seguida caería en el olvido por cuanto, según Licia Sirch,

> «La estructura métrica del segundo himno no es fluida, rimada, tamborileante. Hay fracturas en los versos, los encabalgamientos, que quitan simplicidad e inmediatez. Esto

[593] Ibídem.

[594] Carmelo CICCIA. «Goffredo Mameli: poeta ed eroe» en *Literary,* noviembre de 2008. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.literary.it/dati/literary/ciccia/goffredo_mameli_poeta_ed_eroe.html.

[595] Gabriele MORONI. «Il "Grido di guerra" di Mameli. Primo inno bocciato da Mazzini» en *Il Giorno*, Milán, 8 de agosto de 2010. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.ilgiorno.it/lodi/cronaca/locale/2010/08/08/367603grido_guerra_mameli_primo_inno_bocciato_mazzini.shtml.

> repercute en la melodía y en la atracción que esta podía ejercer sobre quien la escuchaba»[596].

Permanece entonces el *Canto de los italianos*, que se había impuesto mientras tanto y sería entonado durante las guerras de independencia y la expedición de los Mil.

Un momento clave en la historia de la península Itálica lo constituye la proclamación del Reino de Italia en 1861, en el que la cuestión del himno nacional se formula de manera urgente. ¿Qué himno escoger para celebrar la unificación de la nación? Ciertamente, existía la *Marcha real de ordenanza* (precedida por la *Fanfarria real*), compuesta en 1831 para el rey de Cerdeña por Giuseppe Gabetti, director de la banda del regimiento Saboya y que, según Stefano Pivato, «se adaptaba por cierto mejor a expresar el resultado moderado del epílogo nacional»[597]. El texto se perdió probablemente durante la Primera Guerra Mundial, pero puede localizarse una versión no oficial en Internet[598]. No todos, sin embargo, se reconocían en la *Marcha real*. Verdi en primer lugar, a quien, como invitado de honor de la Exposición Universal de Londres en 1862, se le encargó oficialmente componer el *Himno de las Naciones*[599]. El músico colaboró con Arrigo Boito para esta ocasión, e hizo ejecutar el *Canto de los italianos* junto a la *Marsellesa* y al himno británico.

En realidad, a partir de 1861 convivirían de modo paralelo el *Canto de los italianos* y la *Marcha real*. Esta marcha se interpretó en todas las ocasiones oficiales hasta fines del fascismo; durante esta última época, fue seguida siempre por el himno fascista *Giovinezza* [*Juventud*]. El himno de Mameli fue meramente tolerado por el fascismo; más tarde se convertiría, primero, en el himno de los antifascistas exiliados, y después, en el de los partisanos[600]. Resta no obstante recordar que este himno, aunque presente en momentos claves del *Risorgimento*, tuvo una difusión bastante limitada en el siglo XIX. De hecho, fueron más numerosos los cantos revolucionarios derivados de arias famosas de ópera o pertenecientes al patrimonio popular, regional y folclórico, como por ejemplo *Garibaldi fu ferito* o *La bella Gigogin*. En cuanto al célebre «Va, pensiero» —que Umberto Bossi dice conocer de memoria—, sabemos hoy que en la primera representación en el teatro Scala de Milán en 1842 no tuvo ese éxito

---

596 Ibídem.

597 Stefano PIVATO, op. cit., p. 9.

598 "Marcia Reale" en *Wikipedia*. [En línea]. Disponible en Internet en http://it.wikipedia.org/wiki/Marcia_Reale. La versión musical puede escucharse en *Marcia Reale*. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.youtube.come/watch?v=_Q3TFG5ChFY.

599 [En línea]. Disponible en Internet en http://libri.freenfo.net/0/0022010.html.

600 Stefano PIVATO, op. cit., p. 9.

extraordinario que se le atribuyó después y que ha contribuido a alimentar primero la leyenda y luego el mito. En realidad, como afirma Parker,

> «De hecho, un atento examen de todas las críticas de la primera representación no revela ninguna acogida desacostumbrada del coro. "Va, pensiero" fue sin dudas citado y elogiado, pero no hay ningún indicio de que levantase un entusiasmo particular. Lo mismo puede decirse de la segunda serie de representaciones en Milán, en el otoño de 1842, temporada en la que la obra tuvo unas cincuenta y siete reposiciones, número sin precedentes, y que le puso sello al éxito de Verdi en Milán. Se podría seguir así con toda la historia de las representaciones de *Nabucco* hasta 1848: es decir, el período en el cual se dice que los famosos coros de Verdi se convirtieron en un símbolo de las aspiraciones políticas de los italianos. En todo este tiempo, en todas las crónicas sobre la centena de representaciones de *Nabucco* en la península, las circunstancias en las cuales "Va, pensiero" fue mencionado aparte para ser objeto de elogios especiales, o citado porque suscitó un entusiasmo particular, son sorprendentemente limitadas. [...] El compositor del que se piensa que empujó las masas a las barricadas, el símbolo artístico por excelencia del *Risorgimento*, parece haber sido olvidado precisamente en el fervor de la acción»[601].

Temistocle Solera, libretista de *Nabucco*, se había inspirado directamente en el Salmo 137 («Junto a los ríos de Babilonia») para el pasaje del coro que los hebreos entonan antes de su ejecución. Como ya fue notado por la crítica, el mito de *Nabucco* se elaboró en el período posterior a la unificación, como resultado de

> «[...] adaptaciones progresivas del deseo de hallar un momento ideal e ideológicamente fuerte en el vasto campo de la ópera, la que contribuyó de modo fundamental a la creación de una identidad nacional italiana»[602].

No hay nada subversivo en *Nabucco*, aunque sí comparecen en la obra una serie de símbolos que atraviesan el imaginario del *Risorgimento* de esos años: la patria, un único Dios, la unidad del pueblo oprimido, la escalada al poder mediante el complot de Abigaille, etc. Por otra parte, la obra concluye con el retorno al orden constituido: el castigo de la culpable —

---

[601] R. PARKER. «Il "vate del Risorgimento": *Nabucco* e "Va pensiero"» en F. DEGRADA [dir.]. *Giuseppe Verdi. L'uomo, l'opera, il mito [*catálogo de exposición, Palacio Real de Milán, 17 de noviembre de 2000-25 de febrero de 2001]. Milán: Skira, 2000, pp. 39-40, 42.

[602] Giuseppe MONTEMAGNO. «Une œuvre archivieille. Modèles de dramaturgie pour *Nabucodonosor*» en Denis FACHARD [comp.]. *Giuseppe Verdi. Pour l'expression d'une culture «nazional-popolare» en Italie* [publicación PRISMI, n° 5]. Nancy: Universidad de Nancy II, Depto. de Cultura y Sociedad en Letras Italianas, 2003, p. 73; Giovanni MORELLI. «L'opera nella cultura nazionale italiana» en Lorenzo BIANCONI y Giorgio PESTELLI [dirs.]. *Storia dell'opera italiana*. Turín: EDT, 1988, parte II, vol. VI, p. 432-446.

quien, habiéndose arrepentido, muere perdonada en la fe en un único Dios—, y la conversión final de Nabucodonosor, antiguo opresor, a la religión de los hebreos, antiguos oprimidos. Obra antigua y moderna al mismo tiempo por sus opciones dramáticas y musicales, pero de la cual Verdi habla en los siguientes términos en una carta del 14 de diciembre de 1849, dirigida al editor Giulio Ricordi, y que este último cita textualmente en su respuesta del 26 de enero de 1850: «tratábase de una obra vieja, sumamente vieja y pasada de moda [...]»[603].

¿Por qué entonces «Va, pensiero» regresa regularmente a la palestra cuando se habla de cambiar el himno nacional italiano? En un sondeo publicado el 29 de enero de 2001 en un suplemento del periódico *La Repubblica* dedicado al centenario de la muerte de Verdi, el 39 % de los encuestados, seleccionados en calidad de muestra representativa, hubiera escogido el coro de *Nabucco* como himno nacional, mientras que el 62 % señalaba al compositor como el hombre italiano más ilustre del siglo XIX[604].

Por lo tanto, Verdi parece estar siempre de moda en Italia. Pero, ¿por qué? Más allá del lado sentimental y sentimentalero que la ópera enfatiza, y del valor simbólico que este coro en particular representa, las recientes polémicas acerca del himno nacional surgen también como consecuencia de que el Estado italiano siempre se ha mostrado algo confundido al respecto, sin tomar hasta ahora ninguna disposición jurídica precisa. Después del armisticio del 8 de setiembre de 1943,

> «[...] el gobierno de Badoglio, probablemente para atenuar en la opinión pública la presencia embarazosa de la monarquía, culpable de haber confiado a Italia a manos de Mussolini, deposita en la *Leggenda del Piave* el papel de himno nacional»[605].

Con el nacimiento de la República, en virtud del referéndum del 2 de junio de 1946, el Consejo de Ministros presidido por Alcide de Gasperi, bajo propuesta de Cipriano Facchinetti, ministro de Defensa, propone adoptar el *Canto de los italianos* como himno militar de la República Italiana el 12 de octubre de 1946, en vista del inminente juramente de las nuevas fuerzas armadas que tendría lugar el 4 de noviembre. El himno de Mameli finalmente se tornó el primer himno nacional, a un siglo exacto de cuando había sido escrito; no obstante, el acta del Consejo de Ministros refería textualmente: «Se propondrá un proyecto de decreto por el cual se establezca que, provisoriamente, el himno de Mameli sea considerado himno nacional»[606].

---

[603] G. CESARI y A. LUZIO. *I Copialettere di Giuseppe Verdi.* Bolonia: Arnaldo Forni, 1968, p. 90. [Reedición facsimilar de la edición de Milán de 1913].

[604] Giuseppe MONTEMAGNO, op. cit., p. 72.

[605] Stefano PIVATO, op. cit., p. 12.

[606] Nota del historiador Aldo A. Mola publicada en *Corriere della Sera*, Milán, 4 de marzo de 2006.

Por lo tanto, aunque provisorio, el himno de Mameli se convirtió de hecho en oficial, si bien no figura en la Constitución italiana, contrariamente a la *Marsellesa*, por ejemplo, indicada en el artículo 2 de la Constitución de Francia. Desde un punto de vista estrictamente jurídico, sin embargo, el himno de Mameli sigue siendo provisorio hasta ahora. Aún en 1946, de hecho, se debatía en torno a la elección de «Va, pensiero», de la *Leggenda del Piave* o en la eventualidad de llamar a concurso para encontrar un himno para la nueva Italia. Así se entiende mejor, pues, por qué la cuestión del himno nacional vuelve regularmente al orden del día en Italia.

El 23 de enero de 2006, a iniciativa del senador Luigi Grillo, se presentó un proyecto de ley en la Comisión de asuntos institucionales del Senado que, tras el análisis de dicha comisión, proponía como texto de los artículos 1 y 2 respectivamente:

> «Se dictará un reglamento que reproduzca el texto integral y la partitura musical original del himno de la República Italiana *Fratelli d'Italia* y las correspondientes adaptaciones musicales en uso a la fecha de entrada en vigor de la presente ley».
>
> «El reglamento mencionado en el inciso anterior establecerá, además, las modalidades de ejecución del himno en las ceremonias oficiales»[607].

Tal proyecto de ley preveía la aprobación de un decreto por parte del Presidente de la República en acuerdo con el Consejo de Ministros. Sin embargo, el legislador informante recordaba que la comisión no se había expresado favorablemente en el sentido de modificar el artículo 12 de la Constitución, lo que equivalía a decir que el himno de Mameli seguía siendo provisorio:

> «Honorables Senadores: Por resolución del Senado n.º 1967 se presentó un proyecto de ley relativo a la modificación del artículo 12 de la Constitución. Recordemos que el artículo 12 prevé que "La bandera de la República es el tricolor italiano", mientras que con el proyecto de ley citado se preveía agregar que "El himno de la República es *Fratelli d'Italia*". Durante el examen de dicho proyecto de ley, que tuvo lugar en Comisión el 26 de julio de 2005, surgieron dudas acerca de la oportunidad de un agregado constitucional para determinar que el himno nacional sea el de Goffredo Mameli, mientras que resultó compartida la exigencia de que bastaba la ley ordinaria para establecer a *Fratelli d'Italia* como himno de la República. A este propósito, recordemos que desde la sesión del Consejo de Ministros del 12 de octubre de 1946 se preveía la adopción del himno de Mameli como himno nacional provisorio. De la decisión de aquel Consejo de Ministros, empero, no se dio ninguna actuación formal con leyes ni decretos. Por lo tanto, el proyecto de ley contenido en la resolución del

---

[607] PARLAMENTO ITALIANO. *Actas parlamentarias.* Senado de la República, XIV Legislatura, Proyectos de ley e informes/Documentos, acto n.º 1968-A, p. 3.

> Senado n.° 1968 cree poner remedio a tal incumplimiento mediante ley ordinaria, y cubrir un vacío legislativo»[608].

El proceso del proyecto de ley S. 821, de modificación del artículo 12 de la Constitución, comenzó con su presentación por parte del senador Grillo el 18 de julio de 2006. El proyecto se informó en la sesión n.° 20 del 19 de julio de 2006, luego se asignó a la Comisión Permanente de Asuntos Constitucionales el 12 de setiembre de 2006 y, por último, se informó en la sesión vespertina n.° 33 del 19 de setiembre de 2006; pero su estudio parlamentario no se inició todavía[609].

El himno volvió a la escena en 2010, no solamente por las polémicas desencadenadas por la Liga Norte, sino también por un pedido de informes parlamentario, con solicitud de respuesta por escrito, de los senadores Donatella Poretti y Marco Perduca, como consecuencia de la carta enviada por el presidente del Concejo Comunal de Messina, Pippo Previti, al Presidente de la República, en la cual denunciaba algunas anomalías en los derechos de autor en la ejecución pública del himno nacional[610]. De este modo, se descubrió que la partitura del himno de Mameli pertenece a la casa editorial Sonzogno y que la SIAE (Sociedad Italiana de Autores y Editores) percibe desde siempre los derechos de autor, a pesar de que estos cesan después de setenta años de la muerte de los creadores. En efecto, como cita el pedido de informes parlamentario del 28 de abril de 2010:

> «Según Previti, asciende a 1094,40 euros la suma que ha solicitado la SIAE a un ente sin fines de lucro [—la Cruz Roja—] de Messina por haber tocado el himno de Mameli. La misma suerte le tocó a la Federación de Vóleibol del Véneto, que debió entregar una cantidad similar a la SIAE de Mestre por haber tocado el himno antes de un partido. El arancel suministrado por la SIAE de Messina prevé el importe máximo de 290 euros si se trata de un encuentro deportivo nacional, según la capacidad del estadio; si se trata de un certamen de segunda categoría, el importe varía de 40 a 60 euros; para el Palazzetto dello Sport, alrededor de 146 euros; si se tocase el himno de Mameli como concierto en un teatro, se pagan derechos de alquiler que benefician a los editores de la partitura. La SIAE ha desmentido solo en parte lo que sostuvo el Sr. P[reviti],

---

608 Ibídem, p. 2.

609 PARLAMENTO ITALIANO. Senato della Repubblica, XV Legislatura: Proyecto de ley S. 821. *Senato della Repubblica.* [En línea]. Disponible en Internet en http://www.senato.it/versionestampa/stampa.jsp?thispage.

610 PARLAMENTO ITALIANO. Senato della Repubblica, XVI Legislatura: Versión taquigráfica de la sesión n.° 367 del 28 de abril de 2010. *Senato della Repubblica*. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.senato.it/japp/bgt/showdoc/frame.jsp?tipodoc=Resaula&leg=16&id=00478250&part=doc_dc-allegatob_ab-sezionetit_cdctdrsgfde&parse=no, p. 19.

> asegurando que "la SIAE solo percibió 100 euros el año pasado por arrendamiento de la partitura del himno de Mameli y a cuenta de la casa editorial Sonzogno"»[611].

Entre tanto, los legisladores Roberto Cassinelli y Michele Scandroglio presentaron un proyecto de ley en la Cámara de Diputados que establece, con respecto al himno de Mameli: «Ninguna entidad pública o privada puede requerir o de cualquier modo percibir ingresos derivados de su ejecución o reproducción», vale decir que el texto y la música del *Canto degli italiani* son patrimonio nacional y como tal, pueden ejecutarse y reproducirse libremente[612]. Luego de estas polémicas, la dirección general de la SIAE decidió esclarecer la situación, así como su propia posición:

> «El clamor suscitado por el reciente episodio, que concierne a los derechos de alquiler de las partituras musicales de nuestro himno nacional, no tiene fundamento y es fruto de una desinformación generalizada que es necesario corregir. Las ejecuciones y representaciones del himno nacional están, y permanecen, libres de derechos de autor, en razón del pasaje al dominio público de los derechos, habiendo transcurrido más de setenta años de la muerte de los autores. En consecuencia la SIAE no procede a recaudar en relación a los acontecimientos en los cuales se ejecuta el himno. La cuestión recientemente debatida en los medios de comunicación tiene que ver, en cambio, con el derecho de alquiler de las partituras musicales, derecho que concierne a las casas editoriales de la así llamada "música impresa", en lo que atañe a la utilización de las partituras por parte de las orquestas. Estos derechos están reconocidos en toda Europa y confirmados por la Directiva europea 2001/29/CE (art. 5). En el caso en cuestión, el titular de los derechos de alquiler es la casa editorial Sonzogno, que confió a la SIAE el encargo, meramente ejecutivo, de recaudar las sumas correspondientes a ella, en virtud de acuerdos contractuales previstos al efecto. Los equívocos surgidos y manipulados mediáticamente para atacar a la SIAE, institución desde hace más de un siglo dedicada a la promoción de la cultura en Italia a través de la tutela económica de los sujetos que la producen, autores y editores, impulsan a la Sociedad a renunciar respecto de la casa editorial Sonzogno al encargo de cobrar los antedichos derechos de alquiler, asumiendo la responsabilidad correspondiente»[613].

---

[611] Ibídem, pp. 19-20.

[612] Mauro VECCHIO. «Inno di Mameli, Siae rinuncerà a incassare» en el períodico en línea *Punto Informatico*, 29 de abril de 2010. [En línea]. Disponible en Internet en http://punto-informatico.it.

[613] Publicado en el artículo «Siae: "Mai chiesto soldi per l'inno di Mameli"» en *Excite.it*, 6 de mayo de 2010. [En línea]. Disponible en Internet en http://musica.excite.it/siae-mai-chiesto-soldi-per-inno-di-mameli-N43978.html.

Las frecuentes polémicas relativas al himno nacional, como se ha visto hasta aquí, alimentadas particularmente en los últimos tiempos por la Liga Norte, giran obviamente en torno a la idea de la unidad italiana, de una nación única e indivisible que los integrantes de la Liga ponen en constante discusión con sus demandas secesionistas. De aquí, tal vez, el marcado uso que el ex presidente Carlo Azeglio Ciampi hizo del himno de Mameli durante su mandato (1999-2006) y que hoy sigue llevando adelante el actual presidente Giorgio Napolitano. Así regresamos, finalmente, a las declaraciones del ministro de Defensa, Ignazio La Russa, de junio de 2010, sobre un proyecto de ley para reglamentar el uso obligatorio del himno nacional en determinadas circunstancias. A propósito de la sustitución del himno nacional con el «Va, pensiero» por parte de la Liga Norte, durante la inauguración de la escuela primaria en Treviso indicada al inicio de este artículo, el ministro declaró:

> «No me parece posible, *incluso porque "Va, pensiero" es aún más patriótico que el himno de Mameli*, y por lo tanto sería contradictorio para un miembro de la Liga. De todos modos, si fuese verdad, sería grave, porque no compete a un gobernador la sustitución del himno italiano»[614].

Como se ve en las líneas resaltadas en cursiva, no faltan por cierto las declaraciones contradictorias al interior de la Liga Norte y de la mayoría de gobierno. Como precisamente subrayó Gilles Pécout[615], el hecho es que se trata en realidad de un Verdi manipulado por la Liga, que se sirve de él en contra de la propia voluntad del compositor, para algo que no tiene ni siquiera el estilo y la clase de una ópera bufa del repertorio decimonónico italiano, sino que se asemeja más bien a una farsa de pésimo gusto. Como la que ofreció Emanuele Filiberto de Saboya durante la sexagésima edición del Festival de Sanremo en febrero de 2010, cuando presentó la canción *Italia amore mio* [*Italia, amor mío*] —pronto rebautizada en varios *blogs* como *Italia orrore mio* [*Italia, horror mío*]—, de la cual es autor del texto además de uno de los intérpretes[616].

La manipulación de la ópera en clave ya no popular sino populista, como la que realiza el trío formado por Emanuele Filiberto, el cantante pop Pupo y, sobre todo, el tenor Luca Canonici, demuestra cuán vital sigue estando la tradición operística en la cultura contemporánea de los italianos y de qué modo puede usarse por los políticos como objeto de división (Liga Norte) o

---

614 ANSA, 15 de junio de 2010. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.ansa.it. La cursiva pertenece al autor de este artículo.

615 Gilles PÉCOUT, loc. cit.

616 Véase Marilù OLIVA. «Italia orrore mio» en *Carmilla On Line*. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.carmillaonline. com/archives/2010/02/003360.html. No dejar de ver el análisis textual de la versión titulada *Italia orrore mio*.

como elemento de unión y de síntesis por quien, en tiempos recientes, ya ha dado señales de tener aspiraciones políticas (Emanuele Filiberto de Saboya).

Por fortuna, lo acontecido en la Ópera de Roma el 12 de marzo de 2011 nos permite concluir con una nota de moderado optimismo, que proviene precisamente del mundo de la lírica. Vale la pena citar casi enteramente el despacho que se refiere al estreno de *Nabucco* como punto de partida para los festejos de los ciento cincuenta años de la Unidad de Italia:

> «Un *Nabucco* así no se había visto nunca desde los tiempos de Giuseppe Verdi, cuando el espíritu del *Risorgimento* que impregna la obra transformó una velada en la Scala en una manifestación contra el dominio austríaco. Ayer de noche, en la Ópera de Roma, el objetivo contra el cual manifestar duramente no era el Austria imperial, sino los recortes al presupuesto para la cultura dispuestos por el gobierno. Y contra estos recortes adquirió sentido y actualidad el espectáculo dirigido por el maestro Riccardo Muti [...]. Fueron tres los momentos relevantes e inesperados de la velada: antes de alzarse el telón, el alcalde de Roma, Gianni Alemanno, subió al escenario y lanzó un llamado al gobierno para que fueran revocados los recortes dramáticos y totalmente insostenibles. Poco después Muti, ya sobre el podio y batuta en mano, se dirigió al público y planteó el siguiente paralelismo: "El 9 de marzo de 1842, *Nabucco* debutaba como obra patriótica, tendiente a la unidad y a la identidad de Italia. Hoy, 12 de marzo de 2011, no quisiera que *Nabucco* fuese el canto fúnebre de la cultura y de la música". Palabras recibidas por aplausos y por una lluvia de volantes arrojados desde los pisos superiores, que decían frases como: "Italia, resurges para defender el patrimonio de la cultura" e incluso, en una versión distinta, "Lírica, identidad unitaria de Italia en el mundo". Después comenzó el espectáculo. Pero faltaba aún el episodio más inédito. Durante el famoso coro del acto tercero, el "Va, pensiero" que ha hecho palpitar el corazón de los patriotas de hace un siglo y medio, flotaba en el aire la pregunta: ¿hará el bis?, ¿o no lo hará? En el teatro lírico no se usa nunca el bis. Pero precisamente Muti cedió a las demandas del público una velada en la Scala hace unos cuantos años. Ayer de noche, hizo mucho más que eso. Primero, dirigió con su estilo particular el "Va, pensiero", y luego detuvo el espectáculo; se volvió hacia el público y dijo: "Estoy muy dolorido por lo que está sucediendo; no lo hago solo por razones patrióticas, sino que corremos realmente el riesgo de que nuestra patria termine siendo 'bella y perdida', como dice Verdi. Y si quieren Uds. unirse a nosotros, el bis lo hacemos juntos". Y como por un tácito mandamiento, todos los espectadores se pusieron de pie y aquellos que sabían algunas líneas del texto cantaron junto a los cien coristas que estaban en el escenario. Un hecho absolutamente inédito, enriquecido posteriormente por un nuevo lanzamiento de volantes de un pseudo-*Risorgimento*, que decían: "Viva Giuseppe Verdi" o "Viva nuestro presidente Giorgio Napolitano", e incluso "Riccardo Muti

> senador vitalicio". A partir de allí, el espectáculo ingresó en la recta final hasta las últimas notas, bajo una lluvia de más de diez minutos de aplausos. Así concluyó la transformación de un rito musical patriótico en un acto de resistencia contra la política cultural del país»[617].

Velada realmente especial, la del 12 de marzo de 2011 en la Ópera de Roma. Según declaraciones del maestro Muti, realizadas en una entrevista al día siguiente de la representación:

> «Sí, vi en las primeras filas varias personas con lágrimas en los ojos. Es la demostración de un pueblo que se siente fuertemente unido, más allá de las proclamas. Y de la extraordinaria actualidad de Verdi, válido también para el futuro, con su gran universalidad. Verdi habla al hombre acerca del hombre, y permanecerá siempre unido a nuestra realidad, plenamente actual para siempre»[618].

Si damos crédito a estas palabras, entonces la cuestión del himno nacional y del coro «Va, pensiero», así como la de la función de la ópera en la sociedad italiana actual, quizás siguen abiertas todavía.

---

[617] Maurizio GIAMMUSSO. «Muti su podio *Nabucco*: "No ai tagli cultura". "Rischio patria bella e perduta". All'Opera di Roma tutti in piedi al "Va pensiero"» en ANSA, 13 de marzo de 2011. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.ansa.it/web/notizie/rubriche/spettacolo/2011/03/13/visualizza_new.html_1556262284.html.

[618] Ernesto ASSANTE. «Muti: "Io ribelle dal podio. Un urlo per salvare la cultura"» en *La Repubblica*, Roma, 14 de marzo de 2011. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.repubblica.it.

APÉNDICE

Textos de las composiciones citadas en el artículo

Canto degli italiani

Goffredo Mameli (letra), Michele Novaro (música)

I

Fratelli d'Italia
L'Italia s'è desta,
Dell'elmo di Scipio
S'è cinta la testa.
Dov'è la Vittoria?
Le porga la chioma,
Ché schiava di Roma
Iddio la creò.
Stringiamci a coorte
Siam pronti alla morte
L'Italia chiamò.

II

Noi fummo da secoli
Calpesti, derisi,
Perché non siam popolo,
Perché siam divisi.
Raccolgaci un'unica
Bandiera, una speme
Di fonderci insieme
Già l'ora suonò.
Stringiamci a coorte
Siam pronti alla morte
L'Italia chiamò.

III

Uniamoci, amiamoci,
L'Unione, e l'amore
Rivelano ai Popoli
Le vie del Signore;
Giuriamo far libero
Il suolo natio:
Uniti per Dio
Chi vincer ci può?
Stringiamci a coorte
Siam pronti alla morte
L'Italia chiamò.

IV

Dall'Alpi a Sicilia
Dovunque è Legnano,
Ogni uom di Ferruccio
Ha il core, ha la mano,
I bimbi d'Italia
Si chiaman Balilla,
Il suon d'ogni squilla
I Vespri suonò.
Stringiamci a coorte
Siam pronti alla morte
L'Italia chiamò.

V

Son giunchi che piegano
Le spade vendute:
Già l'aquila d'Austria
Le penne ha perdute.
Il sangue d'Italia,
Il sangue Polacco,
Bevé, col cosacco,
Ma il cor le bruciò.
Stringiamci a coorte
Siam pronti alla morte
L'Italia chiamò

Canto di guerra

Goffredo Mameli (letra), Giuseppe Verdi (música)

Suona la tromba, ondeggiano
le insegne gialle e nere...
fuoco per Dio sui barbari
sulle vendute schiere!
Già ferve la battaglia...
al Dio dei forti osanna!!!
Le baionette in canna
E' l'ora del pugnar!!
Né deporrem la spada
finché sia schiavo un angolo
dell'Itala contrada
Finché non sia l'Italia
una, dall'Alpi al mar!

Di guerra i canti echeggiano
l'Italia è alfin risorta.
Se mille forti muoiono
in orrida ritorta
Se a mille a mille cadono
trafitti i suoi campioni
Siam 26 milioni
e tutti lo giurar
Né deporrem la spada
finché sia schiavo un angolo
dell'Itala contrada
Finché non sia l'Italia
una, dall'Alpi al mar!

Viva l'Italia, or vendica
la gloria sua primiera,
segno ai redenti popoli
la tricolor bandiera.
Che nata tra i patiboli
terribile discende
Tra le guerresche tende
dei prodi che giurar...
Né deporrem la spada
finché sia schiavo un angolo
dell'Itala contrada
Finché non sia l'Italia
una, dall'Alpi al mar!

«Va, pensiero» del acto III de la ópera *Nabucco*

Temistocle Solera (letra), Giuseppe Verdi (música)

Va, pensiero, sull'ali dorate;
Va, ti posa sui clivi, sui colli,
Ove olezzano tepide e molli
L'aure dolci del suolo natal!
Del Giordano le rive saluta,
Di Sionne le torri atterrate…
Oh mia patria sì bella e perduta!
O membranza sì cara e fatal!
Arpa d'or dei fatidici vati,
Perché muta dal salice pendi?
Le memorie nel petto raccendi,
Ci favella del tempo che fu!
O simile di Solima ai fati
Traggi un suono di crudo lamento,
O t'ispiri il Signore un concento
Che ne infonda al patire virtù!

Inno delle Nazioni

Arrigo Boito (letra), Giuseppe Verdi (música)

Coro di popolo
Gloria pei cieli altissimi,
Pei culminosi monti,
Pei limpidi orizzonti
Gemmati di splendor.
In questo dí giocondo
Balzi di gioia il mondo,
Perchè vicino agli uomini
È il regno dell'Amor,
Gloria! I venturi popoli
Ne cantin la memoria,
Gloria pei cieli! . . . Gloria!
Bardo
Spettacolo sublime! . . . ecco . . . dai lidi
Remoti della terra, ove rifulge
Cocentemente il sol, ove distende
Bianco manto la neve, una migrante
Schiera di navi remigar per l'acque
Degli ampli oceani, ed affollarsi tutte
Verso un magico Tempio, ed in quel Tempio
Spandere a mille a mille i portentosi
Miracoli del genio! . . . E fuvvi un giorno
Che passò furïando, quel bïeco
Fantasma della guerra; allora udissi
Un cozzar d'armi, un saettar di spade,
Un tempestar di carri e di corsieri,
Un grido di trionfo . . . e un ululante
Urlo . . . e colà ove fumò di sangue
Il campo di battaglia, un luttuoso
Campo santo levarsi, e un'elegia
Di preghiere, di pianti e di lamenti . . .
Ma in oggi un soffio di serena Dea
Spense quell'ire, e se vi fur in campo
Avversari crudeli, oggi non v'ha
In quel Tempio che Umana Fratellanza,
E a Dio che 'l volle alziam di laudi un canto.
Signor, che sulla terra
Rugiade spargi e fior
E nembi di fulgori
E balsami d'amor;
Fa che la pace torni
Coi benedetti giorni,
E un mondo di fratelli
Sarà, la terra allor.
Salve, Inghilterra, Regina dei mari
Di libertà vessillo antico! . . . Oh, Francia,
Tu, che spargesti il generoso sangue

Per una terra incatenata, salve, oh Francia, salve!
Oh Italia, oh Italia, oh Patria mia tradita,
Che il cielo benigno ti sia propizio ancora,
Fino a quel dí che libera tu ancor risorga al sole!
Oh Italia, oh Italia, oh Patria mia!

Leggenda del Piave

Giovanni Gaeta bajo el seudónimo de E. A. Mario (letra y música), junio de 1918

Il Piave mormorava calmo e placido al passaggio
dei primi fanti il ventiquattro maggio;
l'esercito marciava per raggiunger la frontiera
per far contro il nemico una barriera!
Muti passaron quella notte i fanti,
tacere bisognava andare avanti.
S'udiva intanto dalle amate sponde
sommesso e lieve il tripudiar de l'onde.
Era un presagio dolce e lusinghiero.
il Piave mormorò: Non passa lo straniero!
Ma in una notte triste si parlò di un fosco evento
e il Piave udiva l'ira e lo sgomento.
Ahi, quanta gente ha visto venir giù, lasciare il tetto,
poiché il nemico irruppe a Caporetto.
Profughi ovunque dai lontani monti,
venivano a gremir tutti i suoi ponti.
S'udiva allor dalle violate sponde
sommesso e triste il mormorio de l'onde.
Come un singhiozzo in quell'autunno nero
il Piave mormorò: Ritorna lo straniero!
E ritornò il nemico per l'orgoglio e per la fame
volea sfogare tutte le sue brame,
vedeva il piano aprico di lassù: voleva ancora
sfamarsi e tripudiare come allora!
No, disse il Piave, no, dissero i fanti,
mai più il nemico faccia un passo avanti!
Si vide il Piave rigonfiar le sponde
e come i fanti combattevan l'onde.
Rosso del sangue del nemico altero,
il Piave comandò: Indietro va, o straniero!
Indietreggiò il nemico fino a Trieste fino a Trento
e la Vittoria sciolse l'ali al vento!
Fu sacro il patto antico, tra le schiere furon visti
risorgere Oberdan, Sauro e Battisti!
Infranse alfin l'italico valore
le forche e l'armi dell'Impiccatore!
Sicure l'Alpi, libere le sponde,
e tacque il Piave, si placaron l'onde.
Sul patrio suolo vinti i torvi Imperi,
la Pace non trovò né oppressi, né stranieri!

Italia amore mio

Pupo, Emanuele Filiberto de Saboya y Luca Canonici

I (Pupo) Io credo sempre nel futuro, nella giustizia e nel lavoro.
nel sentimento che ci unisce, intorno alla nostra famiglia.
Io credo nelle tradizioni, di un popolo che non si arrende,
e soffro le preoccupazioni, di chi possiede poco o niente.

(E. Filiberto) Io credo nella mia cultura e nella mia religione,
per questo io non ho paura, di esprimere la mia opinione.
Io sento battere più forte, il cuore di un'Italia sola,
che oggi più serenamente, si specchia in tutta la sua storia.

II (L. Canonici) ritornello
Sì stasera sono qui, per dire al mondo e a Dio, Italia amore mio.
Io, io non mi stancherò, di dire al mondo e a Dio, Italia amore mio.

III (E. Filiberto) Ricordo quando ero bambino, viaggiavo con la fantasia,
chiudevo gli occhi e immaginavo, di stringerla fra le mie braccia.

(Pupo) Tu non potevi ritornare pur non avendo fatto niente,
ma chi si può paragonare, a chi ha sofferto veramente.

(L. Canonici) Sì stasera sono qui, per dire al mondo e a Dio, Italia amore mio
Io, io non mi stancherò, di dire al mondo e a Dio, Italia amore mio

(Pupo) Io credo ancora nel rispetto, nell'onestà di un ideale,
nel sogno chiuso in un cassetto e in un paese più normale.

(E. Filiberto) Sì, stasera sono qui, per dire al mondo e a Dio, Italia amore mio.

La búsqueda de la sinceridad: la lucha política y discursiva por ser reconocidos como los «representantes verdaderos» del arte kurdo

Balca Arda
Universidad de York

1. Introducción

Este artículo[619] se concentra particularmente en las transformaciones de la representación del movimiento político kurdo a través de la música y el arte, y analiza la reconstrucción de la memoria frente a la reciente aproximación liberal del partido de gobierno a la *cuestión kurda*, popularmente llamada Política de Apertura Democrática, y antes declarada al público como Apertura Kurda a mediados de 2009.

El golpe de Estado de 1980 en Turquía suprimió la izquierda del país e introdujo la síntesis conservadora turco-islámica como la nueva norma de la identidad turca. El conflicto armado entre el Partido de los Trabajadores del Kurdistán (PKK) y el Estado turco emerge entonces como respuesta a la intensa violencia y opresión estatal en los primeros años de la década de los ochenta. Durante el enfrentamiento en las provincias sudorientales de Turquía iniciado en 1984, los kurdos fueron considerados por sucesivos gobiernos como «amenazas a la seguridad», como presuntos colaboradores de la milicia kurda, grupo armado del PKK enfrentado contra el ejército por el reconocimiento político de los kurdos. Como resultado, además de muertes y devastaciones en la región, de uno a tres millones de kurdos fueron forzados a evacuar sus villas en el sudeste y migrar hacia las zonas urbanas de Turquía durante los noventa.

Sin embargo, la elección en 2002 del partido Justicia y Desarrollo (Adalet ve Kalkinma Partisi, AKP) y la consecuente aparición en Turquía de organizaciones no gubernamentales liberales, islámicas y pro kurdas han cambiado profundamente la aproximación política a la cuestión kurda. La ascensión al poder del AKP originó una política oficial de búsqueda de integración a la Unión Europea, lo que coincidió además con la victoria electoral del partido político pro kurdo (en ese momento, el HADEP) en el este y sudeste de Turquía, donde los kurdos ganaron

[619] El presente trabajo es una adaptación de la tesis de maestria presentada por la autora en la Universidad Bogazici.

por primera vez en treinta y siete municipalidades, incluyendo algunas grandes ciudades como Diyarbakır, Batman, Siirt y Van. Estas condiciones favorecieron la multiplicación de las demandas de la población kurda, así como la consideración del problema por parte de intelectuales turcos y organizaciones no gubernamentales. Como resultado, desde 2000 en adelante la primacía histórica de la seguridad del Estado ha sido desafiada por liberales e islamistas, quienes anteponen la seguridad y bienestar de todas las poblaciones, incluyendo los kurdos. Consecuentemente, pese a que los kurdos continúan siendo objeto de violencia por parte del Estado turco, el espacio discursivo ha cambiado dramáticamente y ha desarrollado nuevas y múltiples formas políticas dentro de la esfera democrático-liberal.

En este contexto histórico y político, a fin de responder a la pregunta central sobre la formación histórica de una identidad política kurda y la transformación de la resistencia kurda en Turquía, hemos investigado diversos grupos musicales kurdos de oposición, populares tanto en Turquía como en el resto del mundo. Nos enfocamos en las actividades del Centro Cultural Mesopotamia (MKM), conformado por músicos, representantes y administradores kurdos, e intentamos mostrar las dinámicas actuales en la transformación del movimiento político kurdo a través de la música y el arte.

Las interpretaciones musicales kurdas han sido ampliamente percibidas como representación de la resistencia política e ideológica kurda en la esfera pública. Particularmente, el MKM presenta la música del pueblo kurdo como la memoria histórica de la identidad de este pueblo y, en la actual era de las *políticas de diferencias*, la emplea de manera efectiva como medio para sostener una demanda política vinculada a la presencia y diferencia de dicha identidad. Consecuentemente, las obras musicales kurdas desempeñan un papel significativo en la crítica al discurso oficial del Estado turco, que considera a todos los ciudadanos de Turquía como un grupo homogéneo y los denomina simplemente «turcos».

La inauguración en enero de 2009 del TRT 6, primer canal de televisión oficial kurdo en Turquía, marca una transformación muy importante en la manera en la que el Estado turco se aproxima a la cuestión kurda, en tanto parece que esa diferencia cultural es ahora reconocida y administrada por un gobierno por primera vez en la historia de Turquía.

Sin embargo, la organización cultural del MKM así como el movimiento político kurdo, compuesto por las tropas armadas del PKK y por el Partido Paz y Democracia (BDP), no consideran esta reciente aproximación liberal del gobierno del AKP como adecuada y satisfactoria. Al contrario, representantes del movimiento político kurdo, músicos y artistas del MKM denuncian que la Política de Apertura Democrática del gobierno del AKP no solo es inadecuada sino que intenta deslegitimar la presencia del movimiento político kurdo como verdadero representante del pueblo kurdo. En contraste con la solución liberal del gobierno

del AKP, miembros del movimiento político kurdo solicitaron el reconocimiento constitucional de sus derechos políticos y culturales, la autonomía política de los kurdos en el sudeste de Turquía y el derecho a la educación oficial en kurdo en las escuelas públicas, a fin de resolver la cuestión kurda de manera permanente.

En las siguientes secciones nos enfocaremos en la *búsqueda de la sinceridad* por parte de los agentes culturales kurdos, exponiendo y analizando en detalle su reacción frente a la Apertura Democrática del gobierno liberal del AKP, a la creación del TRT 6 y al Encuentro de Artistas organizado por el gobierno. Intentaremos hallar respuesta a las siguientes preguntas: ¿por qué y para qué los agentes culturales kurdos niegan la Apertura Democrática como una adecuada y verdadera solución a la cuestión kurda? Después de la introducción de políticas democráticas de apertura, ¿cómo y en qué manera conceptos tales como hegemonía y resistencia son reconsiderados y redefinidos por las agencias culturales del movimiento kurdo, especialmente por el MKM?

2. La búsqueda de la sinceridad: la lucha por representar la memoria histórica kurda mediante el arte

> «Sabemos que no somos amigos, pero les ruego, mis migos, actuemos como si a partir de ahora lo fuéramos. Ustedes, mis amigos, sean mis amigos. Ya lo son desde el momento que así los llamo. ¿Cómo podría ser su amigo [...] si la amistad no estuviera aún por llegar [...]? Si les ofrezco amistad, es porque hay amistad (quizás); no existe, *ahora*».
>
> Jacques DERRIDA. *Política de la amistad*.

Para Derrida, la amistad no requiere reciprocidad e igualdad, sino la lógica de regalar sin esperar. No se trata de un intercambio calculado. Por lo tanto, la amistad no consiste en el amor a sí mismo o en la autoafirmación, sino que el amigo es alguien que nos acompaña con su alteridad. En otras palabras, Derrida define al amigo como el *otro asimétrico* en vez del *igual*, el *íntimo* o el *mismo*. Consecuentemente, la amistad no es un club de membresía limitada, es ilimitada. Según la aseveración aristotélica, la relación del padre hacia el hijo es monárquica, la relación del marido hacia su mujer es aristocrática y, finalmente, la relación de hermanos es el modelo democrático en la política. Pienso que esta concepción de la democracia como el modelo de amistad de Derrida puede asistirnos en la investigación de la Política de Apertura Democrática del AKP y sus reflexiones sobre los kurdos en Turquía en el

período de reconciliación entre el Estado turco y el movimiento kurdo. Mi suposición concerniente a la idoneidad del término *amistad* también aparece en diversos argumentos de mis entrevistados, en los que los kurdos hablan sobre sus desacuerdos en torno al proceso de Apertura Democrática. Intentaré demostrar la relevancia de mi discusión teórica sobre el análisis histórico de la amistad que Derrida realiza en su obra *Políticas de la amistad*, especialmente para la *búsqueda de sinceridad* que la mayoría de mis entrevistados kurdos menciona como el mayor requerimiento para una reconciliación.

Entre los artistas y músicos kurdos, la cuestión relacionada a la *sinceridad* desempeña un papel crucial en la tarea de identificar quién es el verdadero representante de la música y de la memoria histórica kurdas. En las entrevistas que he conducido con miembros y músicos del MKM, así como con miembros de otras bandas independientes kurdas, la falta de sinceridad se menciona como señal de ser un traidor y de contribuir a la hegemonía ideológica del Estado turco. Particularmente, una división entre los músicos kurdos cobró forma luego de la introducción de las políticas democrático-liberales del AKP sobre la cuestión kurda, con la consecuente creación del TRT 6 (primer canal de televisión oficial kurdo de Turquía) y la reunión del primer ministro Recep Tayyip Erdoğan con los artistas. Esta división usualmente se ha expresado en términos de ser o no ser sincero. Llegado ese punto, presentaremos las definiciones populares de sinceridad y su significado como signo de amistad en un período de reconciliación entre agentes culturales opositores kurdos y el gobierno turco.

Con todo, el argumento principal de este artículo coincide con la crítica de Elizabeth Povinelli hacia el multiculturalismo australiano[620], que intenta reconocer los derechos culturales de las poblaciones nativas de Australia e incluirlos en la esfera del gobierno liberal. Povinelli define el actual discurso multiculturalista como un nuevo aparato hegemónico del Estado para asegurar el futuro de la nación, de sus instituciones y de sus valores, sin cuestionamiento alguno. Mi argumento es que esta idea puede también explicar las críticas hacia los procedimientos de la Política de Apertura Democrática y ayudar a entender por qué la falta de sinceridad es mencionada frecuentemente por músicos y artistas kurdos en las entrevistas. Por otro lado, esta nueva ola de multiculturalismo puede ser entendida mejor a través de la noción gramsciana de lo hegemónico, incluso si es dirigida al problema de la lucha de clases y la dominación. Muestra también las razones detrás de la desconfianza del movimiento kurdo por la hegemonía estatal, proceso mediante el cual «[…] se aplica presión educativa a individuos

[620] Elizabeth POVINELLI. «The State of Shame: Multiculturalism and the Crisis of Indigenous Citizenship» en *Critical Inquiry*, vol. 24, n° 2, 1998, pp. 575-610.

para obtener su consentimiento y colaboración, convirtiendo necesidad y coerción en libertad»[621].

Mientras que en términos gramscianos la libertad producida por instrumentos de la clase dirigente moldea al sujeto «libre» sobre las necesidades de una base económica, en el caso que nos ocupa el Estado turco busca presentarse a sí mismo como partidario de los derechos culturales kurdos mediante instrumentos de la Política de Apertura Democrática, como el TRT 6. Por otra parte, voces autorizadas del arte opositor también reaccionan frente a los cambios en el discurso hegemónico de su oponente y tratan de reconstruir su diferencia y de reapropiarse de su legitimidad para representar la memoria histórica kurda. Los testimonios detallados en este artículo, provenientes de entrevistas con artistas kurdos, analizan la cultura mediática kurda y resaltan el conflicto discursivo entre autoridades kurdas y turcas para representar la memoria histórica del pueblo kurdo a través de su arte.

3. La crítica al TRT 6

Las recientes declaraciones de los miembros del movimiento kurdo acerca de la formación del TRT 6 critican la legitimidad de este canal de televisión. El TRT 6empezó sus transmisiones oficiales el 1.º de enero de 2009 con diversas entrevistas a importantes actores políticos. El primer ministro Recep Tayyip Erdoğan terminaba entonces su discurso de diez minutos con una declaración en kurdo que señalaba: «Que al TRT 6 le vaya bien». En primer lugar, los miembros del MKM y los agentes culturales kurdos no consideran la formación del TRT 6 como un regalo o una oportunidad provista por el Estado turco. En cambio, creen que tal aproximación ignora la larga historia de la lucha kurda por la libertad, así como sus logros políticos. Para el movimiento político kurdo, el TRT 6 no es un obsequio del Estado turco sino el resultado de la lucha y el sufrimiento de los kurdos durante los últimos veinte años[622]. Miembros del movimiento político kurdo arguyen que la presentación de TRT 6 como señal del nuevo carácter liberal del Estado turco reproduce la hegemonía del propio Estado y subestima el poder político del movimiento kurdo.

Puede considerarse la crítica hacia el TRT 6 como una lucha por la representación de la subjetividad y de la memoria histórica kurdas. El hecho de que el TRT 6 sea un canal kurdo promovido por el Estado turco apunta a diluir las diferencias entre el gobierno y el

[621] Antonio GRAMSCI. *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci* [ed. y trad.: Quintin Hoare y Geoffrey Nowell Smith]. Nueva York: International Publishers Co., 1971.

[622] Periódico *Özgür Gündem*, 5 de enero de 2009.

movimiento kurdo en términos de la representación de dicho pueblo. La pelea es entonces por la forma de representar a los kurdos.

En un programa de televisión de NTV, prominente red de noticias en Turquía, Gülten Kaya, esposa del cantante kurdo Ahmet Kaya (fallecido en 2000 durante su exilio en París), dijo que «el sufrimiento del pueblo kurdo no tiene voz»[623]. El programa mostró por vez primera en televisión un videoclip de Ahmet Kaya previamente censurado. Cuando el periodista preguntó a la entrevistada acerca de sus comentarios sobre la primera transmisión de este videoclip, Gülten Kaya declaró que después de la muerte de Ahmet Kaya esto no significaba nada para ella: «[...] la transmisión de este videoclip después de tantos años no puede traer de regreso a Ahmet Kaya; él está muerto ahora, y nada puede compensar su pérdida»[624].

Añadió que el costo de transmitir el video era muy alto; había demasiado sufrimiento para ella y los seguidores de Ahmet Kaya. Luego afirmó que si este videoclip hubiese circulado nueve o diez años antes, ellos no hubieran experimentado tantos tiempos difíciles. Desde su perspectiva, la letra de la canción no era efectiva, pues era demasiado tarde.

Otro punto enfatizado por los agentes culturales kurdos es la falta de sinceridad por parte del Estado turco. Mientras que muchos kurdos se encuentran en la cárcel acusados de hablar kurdo en la esfera pública, un canal que transmite en kurdo durante veinticuatro horas es una suerte de hipocresía. Los agentes culturales kurdos denuncian que el TRT 6 ha sido establecido para silenciar el movimiento de los kurdos, para apaciguar su levantamiento. Por otro lado, el TRT 6 es acusado de disminuir el *rating* del canal Roj TV, considerado por agentes culturales kurdos como el verdadero y legítimo canal de televisión que representa a la resistencia kurda. En mi entrevista con miembros del MKM, términos tales como *sinceridad*, *inocencia*, *confianza* son definidos como las cualidades de las que el Estado turco y el actual gobierno del AKP adolecen. Mencionan que el rápido y fácil establecimiento del canal TRT 6 es muy discutible y prueba la falta de sinceridad de esta estrategia.

Por lo tanto, las autoridades y los medios kurdos definen al TRT 6 como un «canal kurdo de segunda mano». Para ellos, si el gobierno del AKP fuese sincero, debería discutir la formación de un canal kurdo de manera conjunta con instituciones culturales y sociales kurdas[625].

---

[623] AKTIF HABER ONLINE [Aktif Noticias en línea]. «NTV Yasakli Ahmet Kaya'yi Yayinladi» [«NTV puso al aire al censurado Ahmet Kaya»], 1 de julio de 2009. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.aktifhaber.com/news_detail.php?id=201151.

[624] Ibídem.

[625] «Rojin ve Akbal Kendilerini Yaratanlara Karşi» [«Rojin y Akbal están en contra de quienes las crearon»] en *Özgür Gündem*, 27 de diciembre de 2008. [En línea]. Disponible en Internet: http://www.gundem-online.com/haber.asp?haberid=65894.

Además, debido a que el Estado turco no dialogó con ellos con anterioridad y nunca reconoció a los miembros del movimiento político kurdo como representantes legítimos de la cultura kurda, el MKM y otros institutos culturales kurdos se rehusaron a preparar programas para el TRT 6 después de su formación. Diversos grupos culturales, músicos y conjuntos musicales kurdos dieron respuestas negativas al TRT 6 y declararon que no querían formar parte del «juego» del gobierno del AKP.

4. La participación en el TRT 6 como traición a los artistas kurdos y corrupción del arte kurdo

Otra controversia relacionada al TRT 6 refiere a los artistas kurdos que aceptaron preparar programas para el TRT 6. Las críticas los presentan como colaboradores del Estado turco y, consecuentemente, como los traidores del movimiento político kurdo. Estas críticas fueron discutidas ampliamente en medios kurdos. Nilüfer Akbal, famosa cantante kurda que decidió formar parte del equipo administrativo del TRT 6 invitó a artistas kurdos en el exilio a unirse al TRT 6 en lugar de tener una vida miserable fuera de su tierra. En respuesta a esta invitación, Rotînda Yetkiner (músico kurdo y director de arte de Roj TV) declara que Akbal no puede apoyar la cultura kurda mediante el TRT 6, y añade que terminará formando parte del plan de asimilación del Estado turco[626]. Yetkiner llama al TRT 6 la «versión artística» del Koroculuk (grupo paramilitar kurdo fundado por el Estado turco para pelear contra el PKK). Dice que este canal convierte a los kurdos en enemigos entre sí, al dividirlos entre los «leales» que miran y están satisfechos con el TRT 6, y los «traidores» que aún persisten en demandar reconocimiento y autonomía.

Es muy importante resaltar que, en este contexto, el TRT 6 marca un cambio de rumbo en la definición y comprensión de la resistencia. El solo hecho de cantar y actuar en kurdo no puede ahora considerarse automáticamente como resistencia. Se espera que el intérprete sea claro en sus elecciones políticas en lo que refiere a apoyar el movimiento kurdo. De tal forma, el campo se reestructura sobre la base de determinar quién es un verdadero cantante kurdo o quiénes representan la verdadera música y la memoria histórica kurdas.

Los artistas que se unen al TRT 6 son llamados «kurdos blancos» en las críticas de los columnistas del periódico *Özgür Gündem*. Se afirma que, pese a todos los argumentos de los

[626] «Nilüfer Akbal'dan Kürt Sanatçilara Hakaret» [«Nilüfer Akbal insulta a los artistas kurdos»] en *Özgür Gündem*, 26 de diciembre de 2008. [En línea]. Disponible en Internet: http://www.gundem-online.com/haber.asp?haberid=65854.

directores del canal, solo pueden reclutar algunos artistas locales para sus programas, debido a que la mayoría de los famosos y prominentes artistas kurdos no desean colaborar con una versión corrupta de la realidad[627]. Por una parte, la expresión *kurdos blancos* es usada para implicar una identidad corrupta y distorsionada. Por otro lado, el movimiento político kurdo insiste en ser el verdadero representante de la resistencia del pueblo kurdo.

¿Cuáles son las señales mediante las que el TRT 6 ilustra una versión distorsionada de la identidad kurda? Primeramente, hay un fuerte énfasis en la censura practicada por el TRT 6. Consecuentemente, la cuestión que viene a colación es la siguiente: si el TRT 6 marca el reconocimiento cultural del pueblo kurdo, ¿qué tipo de pueblo kurdo se está reconociendo? La agencia *Firat News* (ANF), la mayor agencia de noticias del movimiento político kurdo, anunció que ciertas palabras estaban prohibidas en las canciones de Ozan Yusuf presentadas en el *show* de Rojin en TRT 6. Ozan Yusuf, cantante local, denunció que se había negado a participar en dicho programa debido a la censura y ofreció disculpas al pueblo kurdo por haber aceptado finalmente aparecer en TRT 6. Añadió que «no hay forma para que los artistas kurdos puedan expresarse en TRT 6» y que «ningún valor nacional kurdo puede ser presentado en TRT 6 debido a la estricta censura»[628]. En la misma nota, el director de MKM, Veysi Güneş, coincidió con Yusuf y concluyó que:

> «TRT 6 es la nueva estrategia del Estado turco para asimilar la cultura kurda. Ozan Yusuf rápidamente entendió su error y pidió disculpas al pueblo kurdo. Nosotros apreciamos este acto y estamos felices de escuchar que ha visto la verdad. Pedimos a todos los artistas kurdos que no formen parte de TRT 6»[629].

La conductora del programa, la cantante Rojin, decidió renunciar tiempo después a TRT 6 por la supresión de su libre voluntad al preparar su *show*. Sin embargo, la renuncia de Rojin a TRT 6 no satisfizo a los lectores de *Özgür Gündem*. Dirigiéndose a Rojin, señalaron:

> «Rojin ha dejado TRT 6 por la misma razón por la que nos dejó a nosotros antes. Aunque Rojin pida disculpas al pueblo kurdo, esto no es suficiente».
>
> «[…] no serás perdonada, no serás purificada aunque te limpies con el agua de cien corrientes».

---

[627] «TRT ile Rojin Birbirine Girdi!» [«¡TRT y Rojin comenzaron a dar pelea!] en *Firat News Agency* [ANF], 14 de abril de 2009. [En línea.] Disponible en Internet en http://www.firatnews.com/index.php?rupel=nuce&nuceID=6067.

[628] «'Amed' ve 'Berfin' Kelimelerini Sansürlediler» [«Ejercen censura en las palabras kurdas *amed* y *berfin*»] en *Firat News Agency* [ANF], 8 de febrero de 2009. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.firatnews.com/index.php?rupel=nuce&nuceID=2422.

[629] Ibídem.

> «[...] te uniste al Estado turco mientras que existen otros dieciséis canales de televisión kurdos, todos censurados; la manera en la que querías ser amada por ellos ha roto nuestro corazón».
> «Querida Rojin, incluso si estabas entusiasmada por la promesa de democracia, nosotros, el pueblo kurdo nacionalista consciente, nunca nos entusiasmamos con el TRT 6. He trabajado como profesor allí y solía tener muchos amigos turcos. Desafortunadamente, de acuerdo a mis propias experiencias, me he dado cuenta de que ellos nunca van a aceptarme con mi identidad. Me rindo de persuadirlos»[630].

En suma, el TRT 6 es considerado como la manifestación de una forma distorsionada de la realidad kurda, en la que no pueden tener espacio ni el libre albedrío de los artistas kurdos ni la verdadera memoria histórica kurda.

5. La cuestión sobre la participación en la reunión con los artistas convocada por el gobierno del AKP

El Encuentro de Artistas se presentó ante los medios como una plataforma de intercambio de ideas entre prominentes artistas y el gobierno del AKP, una esfera pública libre y genuina en la que los artistas podían manifestar sus demandas relacionadas con la Política de Apertura Democrática y donde el primer ministro Erdoğan expresaba sus buenas intenciones sobre el proceso de democratización. En este sentido, a través de lo que se dijo en los medios, la reunión con los artistas aparecía como una oportunidad para un contacto directo con el gobierno. La reunión fue planeada como una serie de encuentros, primero con músicos (20 de febrero de 2010), luego con actores (20 de marzo), y el último con escritores y críticos literarios (17 de abril).

La organización Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu (BGST) y Feryal Öney, de la banda Kardeş Türküler, participaron de las reuniones. Vedat, solista de la banda de *rock* Bajar (proyecto de BGST), declaró que discutieron por largo tiempo a través de correos electrónicos grupales para decidir si debían o no participar en la reunión, en tanto el AKP parecía insincero en sus políticas de apertura democrática.

[630] Periódico *Özgür Gündem*, sección de comentarios de los lectores, abril de 2009.

Añadió que este era un proceso usual al interior del BSGT para la toma de decisiones significativas:

> «Debido a la insinceridad, el problema era el peligro de ser explotados [...] nosotros decidimos ir ahí porque en cualquier caso hay siempre algo pequeño en lo que podemos contribuir».

Rojda, una de las cantantes más importantes del MKM, ofreció en dicho centro una conferencia de prensa sobre su arresto dos días después del encuentro, debido a la canción *Hewal Kamuran*, interpretada en Diyarbakır. Entrevistada por la autora del presente artículo, Rojda afirmó que la letra de esta canción hace referencia a trece mártires kurdos miembros del PKK, razón por la cual había sido arrestada. La conferencia de prensa fue organizada para expresar su rechazo a la invitación de Erdoğan a la reunión con los artistas. Otros dos grandes artistas del MKM, Genim y Nurcan Değirmenci, declararon que el arresto de Rojda en la misma noche en la que había sido invitada a comer con Erdoğan indicaba la arbitrariedad de los actos del Estado turco y la insinceridad de las políticas de apertura democrática. Rojda denunció en la entrevista que su arresto fue intencional y que apuntó a humillarla ante otros artistas que habían sido invitados a la reunión. Apoyaba este reclamo en el hecho de que había sido citada a declarar sobre la canción, trámite que generalmente requería solamente una corta visita a la estación de policía, a lo que ella estaba acostumbrada. Sin embargo, fue mantenida bajo arresto por dos noches, como si la policía no supiera dónde vivía ni dónde trabajaba. Rojda declaró que las autoridades normalmente enviaban cartas o la citaban a declarar, pero que esta vez había sido diferente. La invitación de Erdoğan a Rojda para la reunión fue una señal de que el gobierno la consideraba una autoridad cultural kurda y un agente en el proceso de reconciliación. Sin embargo, el arresto de Rojda la redefinió como una artista *terrorista*.

Consecuentemente, puede decirse que, de acuerdo a la visión del MKM, el AKP debe cumplir algunos requerimientos para ser aceptado como sincero en este período de reconciliación y volverse actor en este diálogo. En este sentido, la «democracia» de la Política de Apertura requiere una *amistad* que no puede basarse en cálculos electorales o en los potenciales votos kurdos, sino en la sinceridad. Rojda explicó que la reacción contra *Hewal Kamuran* señala los límites de tolerancia que aún persisten cuando se trata de la resistencia kurda y sus agentes. A su juicio, el reconocimiento de la realidad kurda por parte del Estado turco solo puede conseguirse mediante la resistencia. En otras palabras, la realidad kurda es para ella lo que la resistencia kurda representa:

> «Si un lado llama a una víctima como *mártir*, esto es una guerra. [...] Sin embargo, si uno muere y es llamado mártir, mientras que el otro lado no acepta y respeta esto, la

> tolerancia mutua no puede formarse [...]. Si hay pérdidas en una guerra, siempre habrá canciones escritas para ellas».

Rojda dijo que esta canción tenía que escribirse para recordar y elevar el sacrificio de los militantes del PKK y sus familias y que no había camino a la reconciliación con el pueblo kurdo sin reconocer y respetar sus pérdidas:

> «¿Es tan difícil esto?, ¡por el amor de Dios!: ¡mira lo que se ve! No puedes hacer esto sin verlo. Cuando visito la casa de una persona, me pide que escriba una canción para su hijo. ¿Qué puedo decirle a esta madre? No puedo decirle que está olvidado y que no puedo llamar mártir a su hijo. ¿Cómo puedo expresar esto?».

En este contexto, así como la lealtad de un artista kurdo a la resistencia consiste en interiorizar el dolor del guerrillero y su familia, la sinceridad del AKP al frente del gobierno de Turquía existirá en la medida en que logre interiorizar y compartir ese mismo dolor, el dolor del otro. Esto recuerda el argumento de Derrida sobre el luto: «Hay que dar al muerto lo que sea que ahora esté en nosotros, los vivos»[631]. En este sentido, para que el AKP pueda ser considerado *sincero* por el movimiento político kurdo, debe permitir la difusión de canciones de resistencia kurda. El AKP y la opinión pública turca han de guardar luto de forma mimética. Solo en este punto puede alcanzarse la paz.

Rojda también señaló que las películas actuales que tocan la cuestión relativa al terror instaurado por el golpe militar del 12 de septiembre de 1980 pudieron hacerse en Turquía recién veinte años después del golpe, lo cual es injusto e irrespetuoso frente a «lo que se ha vivido». La idea gira en torno a que la paz *real* solo puede alcanzarse en la medida en que cada parte comparta la memoria y la pérdida del otro, de manera que haya que admitir que en la guerra nunca hay victorias.

Derrida nos invita a explorar la posibilidad de la amistad sin necesidad de un parentesco fraterno, sin parecidos, sin afinidad, sin analogía[632]: el autor deconstruye la limitación de la fraternidad al hermano biológico. En este sentido, el luto de la opinión pública turca por la muerte de un miliciano puede ser la señal de amistad «no compartida, sin reciprocidad». Ante todo, porque no se trata de un amor propio, en tanto la milicia siempre se presenta como el *otro* en la opinión pública turca. Segundo, porque el luto por un amigo carece de reciprocidad de acuerdo a Derrida, en tanto que con la muerte uno escapa de la proximidad y de la distancia con ese amigo. Derrida define el luto como la acción de permanecer leal con el muerto: devenimos más amigables cuando amamos más de lo que somos amados. En estos

---

631 Jacques DERRIDA. *The Work of Mourning* [trad. Pascale-Anne Brault y Michael Naas]. Chicago;Londres: Chicago University Press, 2001.

632 Jacques DERRIDA. *Politics of Friendship* [trad. George Collins]. Londres: Verso, 1997, pp. 154-155.

términos, los agentes políticos y culturales kurdos deben considerarse amigos y aliados en el proceso de reconciliación.

Teniendo en cuenta las declaraciones de varios artistas kurdos, puede identificarse una división entre aquellos que consideran la cuestión kurda como el reconocimiento *cultural* de su identidad, y aquellos que la consideran como el reconocimiento *político* de los kurdos, además del reconocimiento de sus derechos culturales. El último grupo se encuentra totalmente insatisfecho con las políticas de apertura democrática del AKP y con su aproximación liberal a la cuestión kurda. Esta insatisfacción deriva de que el AKP reduce la cuestión kurda a un problema de minorías culturales. Ello se debe a que, según declaraciones del AKP a la prensa, el gobierno coloca la cuestión kurda con las de las otras minorías —sirva como ejemplo el cambio de nombre de su programa, de *Apertura Kurda* a *Apertura Democrática*—, con el fin de abarcar todos los problemas étnicos y subalternos, y con la promesa de resolver todos ellos para formar una Turquía democrática y pluralista.

A diferencia de la aproximación anterior del Estado turco a la cuestión kurda, basada en la absoluta negación de la presencia kurda y de sus demandas políticas, las estrategias del AKP apuntan así a dividir el movimiento kurdo desde su interior mediante el reconocimiento de la cultura kurda, mas no de sus demandas políticas. La falta de avances hacia una reforma constitucional que reconozca los derechos políticos y culturales del pueblo kurdo puede verse como un modo de apaciguamiento y asimilación de su identidad.

Los derechos culturales kurdos son reconocidos no solo por iniciativa del AKP, sino también gracias a la larga resistencia kurda. Estos derechos nunca pueden garantizarse en tanto no sean persistentemente apoyados por el movimiento político kurdo y no se combinen con el reconocimiento constitucional de este pueblo. En tal sentido, la «democracia» de las políticas de apertura no está basada en la amistad, en tanto se encuentra definida por los conceptos dominantes de identidad nacional y fronteras nacionales, y por el clásico axioma de Aristóteles según el cual el amigo se define como el *otro yo*. Por ello, la Política de Apertura Democrática no parece amistosa con el movimiento político kurdo, porque considera a los kurdos como fuera del alcance fraterno y no los aprueba como verdaderos aliados en el proceso de reconciliación.

El intento de *minorizar* a los kurdos es una imposición ideológica de los liberales operada «desde arriba». De este modo, se intenta reducir la lucha de los kurdos por su soberanía y gobierno autónomo a una política de reconocimiento de sus derechos culturales. Esta política de reconocimiento cultural determina además una forma encubierta de monoculturalismo, de acuerdo al análisis de Povinelli sobre la problemática australiana de derechos aborígenes. Povinelli define este fenómeno como el requerimiento de una nueva membresía nacional para

una base más radical de unidad nacional, índice de las secuelas de una historia de vergüenza y de un pasado traumático de luchas y malos actos.

Este tipo de multiculturalismo:

> «[...] no necesita experimentar la alteridad fundamental de los discursos indígenas, sus deseos, sus prácticas, o su potencialmente radical desafío a la nación y sus principales instituciones y valores tales como la democracia y la ley común»[633].

El Estado goza del derecho de discernir cuándo una práctica social o cultural ha cesado de funcionar como una diferencia, y por lo tanto expande su poder discriminador en vez de restringirlo. Si se adapta este argumento a la Política de Apertura Democrática y la nueva comprensión multicultural de la ciudadanía turca (neootomanismo, como se lo conoce popularmente), el reclamo del movimiento político kurdo por su soberanía como un poder constitutivo en Turquía no se considera parte de los derechos culturales y sociales del pueblo kurdo. En cambio, dicho movimiento es solamente reconocido dentro de la comunidad de ciudadanía abstracta de Turquía. En suma, el nuevo imaginario y el discurso multicultural del Estado turco ayudan a ajustar pero no transforman el corazón de las instituciones estatales y sus narrativas.

6. Análisis de la categorización discursiva del MKM sobre los kurdos: artistas «sinceros» e «insinceros»

6.1. El juicio de la conciencia del artista: cantando en kurdo

Tras la nueva era liberal en Turquía sobre la cuestión kurda, los músicos y artistas kurdos utilizan como contraargumento la cuestión sobre la sinceridad. La sinceridad de un artista se define como una marca de conciencia de la resistencia del pueblo kurdo y su batalla para terminar con sus sufrimientos. En esta perspectiva, los artistas que se unieron al TRT 6 o cantaron en kurdo solo después de la introducción de la Política de Apertura Democrática son llamados «insinceros» por los miembros del movimiento kurdo, en tanto colaboradores del nuevo proyecto hegemónico del Estado turco tendiente a la asimilación de los kurdos a una nación unitaria. Para los que apoyan el movimiento kurdo, el Estado turco ejerce su hegemonía a través de sus nuevas herramientas liberales y de su reconocimiento de derechos hacia los kurdos entendidos como minoría cultural. El Estado implementa su proyecto

[633] Elizabeth POVINELLI, op. cit., p. 582.

educativo gracias a los artistas kurdos «insinceros», y por ende refuerza su hegemonía cultural sobre la subjetividad kurda.

A partir del período de reconciliación de la Política de Apertura Democrática ha proliferado el uso de la lengua kurda en canciones y declaraciones en medios o en actos públicos acontecidos fuera de TRT 6. Durante el primer Encuentro de Artistas organizado por el gobierno, el partido pro kurdo BDP también invitó a Yilmaz Erdoğan y a Mahsun Kırmızıgül, artistas populares de origen kurdo, a rodar películas en kurdo en contra de las políticas asimilacionistas. Yilmaz Erdoğan rechazó al líder del BDP, Selahattin Demitaş, aduciendo que su invitación partía de preocupaciones populistas; sin embargo, aceptó la invitación del gobierno. Este es un ejemplo pertinente de la lucha entre el gobierno del AKP y el movimiento kurdo por la representación del arte kurdo.

Hüseyin İldan (conocido como Genim), solista masculino de la banda musical Koma Çiya, uno de los grupos más antiguos del MKM, declaró que no aprobaba que Ibrahim Tatlıses (otro famoso cantante de origen kurdo) o Mahsun Kırmızıgül cantaran en kurdo. Para él, si ellos cantan ahora en kurdo es a causa de su preocupación por tener mayor popularidad y no por solidaridad con su lengua madre. Mehmet, uno de los miembros del grupo Genç Dengbejler (Dengbeji Ciwan), quien ha trabajado en el MKM durante nueve años, afirmó acerca de Ibrahim Tatlıses al ser entrevistado:

> «Él vino aquí desde su propia cueva y tradujo todas las canciones kurdas al turco. Lo que ha hecho es solamente servir al sistema, nada más [...]. Su trabajo artístico es solo convertir canciones kurdas a cosas sin sentido. No puedes comparar a Ahmet Kaya con Ibrahim Tatlıses. Ibrahim Tatlıses habla en kurdo, pero ¿con qué propósito?».

Mehmet también señaló que Tatlıses ya es viejo, y es tarde para él retornar a su propia esencia. Xalide, otro miembro de Dengbeji Ciwan, afirmó que con la gente «consciente» puede alcanzarse la paz, y que todos quieren estar con los kurdos porque son personas sufridas. Por lo tanto, cantantes como Hülya Avşar, Ibrahim Tatlıses y Mahsun Kırmızıgül, aunque declaran su identidad kurda, no se ven a sí mismos involucrados con la causa de su pueblo.

Meral, ex vocalista de los grupos Agire Jiyan y Koma Asmin y actual cantante solista, dijo que apreciaba a Hülya Avşar, quien es kurda por el lado de su padre, solo por una cosa: dicha artista se rehusa hoy a cantar en kurdo porque no había cantado en kurdo antes de la Apertura Democrática. Meral añade que hay cierto tipo de línea de tiempo relacionada con un antes y un después de la Apertura para juzgar la sinceridad de un artista referida a su identidad kurda. Desde su punto de vista, todos los artistas kurdos tendrían que haber defendido su libertad étnica antes de que se volviera una idea popular y amigable a los

intereses del Estado. Todos los artistas populares de origen kurdo tendrían que haber cantado en kurdo antes de que se involucrara el AKP, si eran sinceros y conscientes. Sin embargo, Rojda culpó a Hülya Avşar:

> «Ella no hizo nada por el pueblo kurdo: ¿cuándo hizo una película para los kurdos?, ¿cuándo dejó de hablar de sus amantes en una de sus entrevistas? ¿Es en verdad una artista? No la culpo por no hacer nada, pero si yo hubiese sido ella con todo el apoyo de los medios, hubiese cantado esta canción [*Hewal Kamuran*]. Ahí lo tienes: que me arresten si quieren, [...] voy a pelear por la música kurda y sus canciones, voy a cantar una canción folklórica, una canción que mi madre me cantaba, voy a hablar de mi cultura y a apoyarla. Desafortunadamente, se vuelven marionetas cuando se hacen populares en los medios».

Para Meral, los artistas de MKM son todos artistas conscientes que han pagado el precio por la liberación de la música kurda:

> «Hemos peleado cuatro años por esto, hemos sido arrestados en el escenario, hemos tenido que abandonar el espectáculo por la fuerza y hemos sufrido por ello. Ahora son ellos [los músicos populares] quienes se benefician. Yo no pretendo beneficiarme de nada. Algún día, no lo sé, algún día quizá, Rojin, Nilüfer Akbal, Ibrahim Tatlıses y Mahsun Kırmızıgül serán recordados por cantar en kurdo. Eso es horrible».

Rojin y Nilüfer Akbal son dos cantantes kurdas que participaron en programas de TRT 6. Meral las culpa por unirse al juego democrático del AKP y aceptar la oferta de TRT 6, mientras que al mismo tiempo líderes kurdos de municipalidades locales eran arrestados. De hecho, Rojin ha renunciado ya a TRT 6 por la severa censura ejercida sobre su programa *Rojiname*. Rojin responde a quienes la culpan:

> «¿Por qué están tan molestos conmigo? ¿Quieren ver en TRT 6 a gente ignorante que presenta la canción *Memedo* como una canción escrita por terroristas que están matando los Mehmetçiks[634]? ¿O quieren ver en TRT 6 a alguien que sabe de historia y lengua kurda? ¿ TRT 6 es un campo de batalla? ¡Pregúntales!».

Cuando pregunté a Rojin por qué no prefería hacer un programa del mismo formato en Roj TV, me dijo que solo los miembros de la comunidad política kurda pueden hacer programas para Roj TV y que sus videos musicales ya no eran difundidos en MMC, canal de música kurda.

Rotînda Yetkiner, uno de los fundadores del MKM y actual director de los canales Roj TV (canal pro kurdo) y MMC (canal de música kurda) ubicados en Bruselas, tuvo que dejar

[634] *Mehmetçiks*: nombre común dado a los soldados turcos; al decir esto, la entrevistada imita la pronunciación de un anunciante de TRT 6.

Turquía cuando fue sentenciado a cuatro años de prisión. Al entrevistarlo, le recordé que Rojin fue instructora del grupo de teatro de MKM, y le pregunté si transmitiría videos musicales de ella en el MMC:

> «Si me lo preguntas como persona, diría que no, y estoy seguro de que nuestra audiencia tampoco aceptaría esto [...]. La gente como Rojin traicionó a su propio pueblo, hablando estrictamente [...]. En estos días, esto es como cambiarse al otro lado del campo de batalla».

Sostuvo que Rojin probablemente se había unido al TRT 6 por razones financieras y que lo dejó cuando ya tuvo suficiente. Cuando habló sobre Nilüfer Akbal, enfatizó que su voz era preciosa entre las cantantes kurdas, y que se puso muy molesto cuando ella se unió a TRT 6. Según Rotînda, Akbal había cometido «el peor pecado de todos».

Atendiendo a estas declaraciones, puede afirmarse con claridad que el accionar de un músico kurdo se juzga de acuerdo al período en el que empieza a cantar en kurdo: antes de la Apertura Democrática del AKP o después de esta política. El hecho de que un músico kurdo haya sido reprimido o interferido por el Estado kurdo en virtud de la manifestación de su diferencia cultural y la lucha por sus derechos constituye también otro criterio de sinceridad. Sin embargo, aunque Rojin también dijo que por largo tiempo sufrió intervenciones del Estado turco en su trabajo antes del proceso de Apertura Democrática, todavía es considerada como una artista inconsciente e insincera por parte del MKM y sus seguidores, en tanto aceptó las políticas del AKP. Es decir, si un artista de origen kurdo apoya la Apertura Democrática, esta actitud usualmente se considera como un servicio en contra de la representación política kurda, un modo de satisfacer la visión de un reconocimiento cultural limitado de los kurdos por parte del AKP.

Con todo, algunos cantantes populares turcos tales como Ajda Pekkan y Sezen Aksu, quienes alguna vez cantaron en kurdo, fueron apreciados por miembros del MKM y considerados artistas sinceros. Rojda también aprecia la participación artística de Tarkan y Sinan Çetin, en tanto denuncian el sinsentido de la matanza entre hermanos; pero por otro lado, culpa a los artistas populares kurdos que no expresaron esta clase de declaraciones a pesar de ser étnicamente kurdos y cantar en kurdo. Bülent Ersoy, cantante transexual muy conocido, es apreciado también por sus declaraciones antimilitaristas en un *show* de estrellas pop, cuando se negó a enviar a un hijo imaginario al servicio militar.

Una gran mayoría de artistas kurdos desea participar a dúo con Sezen Aksu. Esta cantante turca es respetada por su talento musical y sobre todo por su personalidad. Sezen es definida como ejemplo de verdadera artista, en tanto no se considera a sí misma una artista de *paparazzi*. Sidar y Yusuf, dos músicos de Dengbeji Ciwan, enfatizaron que Sezen Aksu incluso ha concurrido a los eventos de Kurdistán y Newroz. Meral también mencionó el concierto de

Sezen Aksu titulado *Canciones de Turquía* (2002), en el que cantó con coros armenios, griegos y kurdos:

> «Ella subió al escenario con niños de Diyarbakır en su presentación. Cantó una canción de [la banda kurda de Alemania] Çar Newa. Nunca negó la presencia de diferentes lenguas en Turquía, lo que fue un buen gesto, algo que tenía que hacerse. [...] Todas las cosas que se hicieron después no son sinceras. Si no cantabas antes, ¿por qué cantas en kurdo ahora?».

De este modo, los artistas de orígenes turco y kurdo son juzgados de manera diferenciada por miembros del MKM en torno al problema de tener conciencia. Mientras que los artistas turcos que se manifestaron en kurdo son sobrevalorados, no hay un discurso particularmente crítico sobre aquellos que participaron en los encuentros con artistas organizados por el AKP. Pero los artistas kurdos que apoyan la aproximación del AKP a la cuestión kurda son severamente criticados por los miembros del MKM como figuras populares que ejercen influencia sobre la audiencia kurda y que proveen una impresión inexacta respecto al éxito de la Política de Apertura Democrática.

En los archivos del sitio web del periódico pro kurdo *Özgür Gündem* puede verse que incluso Rojin y Nilüfer Akbal se mencionaban como defensoras revolucionarias de la resistencia kurda. Consecuentemente, la diferencia entre el AKP y la resistencia kurda en su acercamiento a la realidad kurda no se encuentra bien definida. Rojin y Nilüfer Akbal, presentadas como ejemplos perfectos de la mujer revolucionaria kurda, aparecieron más tarde en TRT 6 y desde ese momento comenzaron a ser llamadas «insinceras» por el movimiento kurdo. Así, la cuestión relativa a la sinceridad marca la frontera entre el gobierno del AKP y la resistencia kurda: el recientemente introducido imaginario de la ciudadanía turca como un valor natural y normal que promete el bien común, intenta desmontar el movimiento kurdo mediante un discurso de «insinceridad» y mediante la otredad del llamado representante «insincero» del arte kurdo.

6.2. El juicio de la conciencia del artista: cantando para la resistencia kurda

Cantar para la guerrilla es un acto de sinceridad porque todavía está proscrito por el gobierno: significa una amenaza a la comprensión unitaria del Estado turco y no está incluido en el nuevo imaginario multiculturalista de la ciudadanía turca. *Ejército de artistas* es uno de los términos de moda para cantantes y canciones dedicados a la milicia kurda. Mehmet, de Dengbeji Ciwan, relató su deseo de escribir una canción para la milicia:

> «Había un guerrillero en nuestro pueblo que se convirtió en mártir. Fueron al centro del pueblo. Fue muy triste. No pude escribir una canción en el momento, pero pensé en ello. Quiero que la resistencia kurda se beneficie del *dengbejlik* [música tradicional kurda]. Es por ello que estoy en el MKM».

Rotînda Yektiner ha filmado diversos videoclips en las montañas, en los que canta junto con la milicia kurda. El director de estos videos, Halil Uysal, «se volvió un mártir» según Yektiner. Las militantes mujeres son usualmente las principales protagonistas en estos videoclips. Rotînda las llamó «flores de las montañas», con las que puede desarrollar empatía más fácilmente debido a su condición de artista. Consultado sobre si también había compuesto alguna canción de amor, recomendó escuchar el tema *Benda Te Me*:

> «Es sobre el amor puro entre dos guerrilleros: fui testigo de su amor, eran mis amigos de la universidad, se unieron al PKK y se volvieron mártires, uno siete años después que el otro».

También relató con orgullo que había tenido oportunidad de conocer en los campos del PKK a Abdullah Öcalan, líder kurdo apresado, conocido por el seudónimo de Apo. Afirmó que vendría a visitar las montañas de Kurdistán cada dos años, pues allí se inspiraba fácilmente: «Algunas veces pude escribir una canción completa por día; aquí, solamente una cada seis meses».

Otros artistas entrevistados también enfatizan que quisieran escribir canciones para la milicia kurda. Seyitxan dijo que no escribía sobre amor dualista, sino solo sobre el amor comunal de la sociedad, identificada con lo kurdo y otros grupos subalternos de resistencia. Xalide afirma por su parte: «Los guerrilleros realizan un buen arte dentro de la naturaleza y eso es porque pelean por la libertad de gente suprimida. Son personas respetables y hermosas».

Por otra parte, Vedat (solista de las bandas Kardeş Türküler y Bajar, que no forman parte del MKM) dijo que la tendencia de Bajar es poner en agenda los problemas políticos cotidianos. Por lo tanto, en su repertorio no hay canciones dedicadas a la milicia. Una de sus canciones, *Berfin* (*Copo de nieve*, o *Kardelen* en turco) critica el proyecto de educación llamado Kardelenler Projesi, apoyado popularmente a nivel nacional y especialmente por la caridad de elite turca y las organizaciones no gubernamentales, proyecto que apunta a educar a las niñas pobres de las provincia orientales y sudorientales de Turquía. La letra de *Berfin* enfatiza que el problema real de la región es que la niña kurda Berfin (Kardelen) no puede conseguir una educación en su lengua madre, en tanto el proyecto Kardelenler solo apoya la educación en turco.

İşportacı (*Vendedor callejero*) es otra canción de Bajar que toca el tema de los migrantes kurdos que trabajan como obreros sin educación en ciudades metropolitanas. Así, la

organización BGST apunta a problemas cotidianos de kurdos ordinarios como parte de un proyecto de arte político.

Rojin, por su parte, se puso a la defensiva cuando fue interrogada sobre sus canciones políticas. Mencionó su canción llamada *Si*, que trata sobre la joven Ceylan Önkol, quien murió por la explosión de una bomba del ejército turco. La artista cuenta que arregló uno de los temas de Loreena McKennitt para esta canción. Asimismo, criticó a otros artistas kurdos que la juzgan sin tomar en cuenta sus canciones de este tipo. Por otro lado, Rojin también añadió que para hacer política es suficiente con cantar en kurdo.

Sin embargo, para el MKM cantar en kurdo no significa ser identificado como músico kurdo oposicional y político, dado que el gobierno turco hace lo mismo a través del canal TRT 6. Por lo tanto, la conciencia del músico es juzgada hoy por el MKM en términos de si ha compuesto canciones dedicadas a la milicia kurda o a las víctimas de guerra, canciones proscritas por el Estado turco y condenadas por la opinión pública ultranacionalista. Solo esta clase de canciones son consideradas por el MKM y por el movimiento kurdo como parte de la cultura musical kurda. Las letras de esta clase de canciones en su mayoría ensalzan los sacrificios del pueblo kurdo, particularmente de la milicia, en el nombre no solo de los kurdos sino de la humanidad, de la libertad y de la democracia. En la jerarquía que las califica de más o menos oposicionales, las canciones dedicadas a la milicia parecen considerarse más políticas, mientras que otros tipos de letras sobre problemas cotidianos kurdos se ven como caminos alternativos, aunque sin ser apolíticos.

6.3. El juicio de la conciencia del artista: respeto por la pluralidad étnica

El criterio de *respeto por la pluralidad étnica* se manifiesta en la mayoría de las declaraciones de los cantantes kurdos. Sobre este punto, me gustaría discutir el concepto de Roland Barthes sobre la *escucha* aplicado al canto en varias lenguas como postulado artístico, en el sentido de que «escuchar habla». En otras palabras: el cantar solo puede validarse mediante el escuchar, como inducción a la comunicación.

La mayoría de los cantantes y bandas de música kurdas participaron en varios festivales por la pluralidad étnica. Rojin, por ejemplo, declaró estar altamente influenciada por la música armenia, y que canta en armenio y en otras once lenguas diferentes. Rojda dijo también con orgullo:

> «No soy siria, pero puedo cantar en sirio para alentar el idioma. Fui la primera cantante kurda que cantó en armenio [...]. No puedo entender sirio o armenio, pero me

> encantan. No es importante que realmente entienda, la emoción es lo que importa, cada cultura tiene su propio lenguaje».

Rotînda enfatizó esta colaboración al afirmar que el pueblo kurdo está peleando por la liberación de toda la gente oprimida:

> «Estaba en las montañas y fui testigo de que entre los guerrilleros había turcos, armenios, georgianos, árabes, griegos y alemanes. Hay conciencia nacional, pero en el sentido de que cuando la gente kurda es negada y su lenguaje proscrito, entonces los kurdos pasan al primer plano [...]. Sin embargo, cuando el pueblo kurdo consiga su libertad, no dirán que son kurdos y que caminaron en las montañas solo por el pueblo kurdo, sino que apoyaron la causa de la liberación de todas las personas».

Cantar en una lengua diferente, y las connotaciones que conlleva, pueden ser explicados mediante la noción de *escucha* de Roland Barthes[635]. Este autor define tres tipos de escucha. El primer tipo es llamado *alerta*: está relacionado con la noción de territorio, definido como espacio familiar de seguridad, un conjunto de sonidos reconocidos que forman una especie de sinfonía doméstica. Pienso que los largos años de proscripción de la música kurda en Turquía bien pueden explicarse como una *alerta* acerca de la amenaza de la música kurda contra la llamada cultura unitaria de Turquía. Joseph Moreno menciona que la proscripción nazi de compositores judíos tales como Mendelssohn, Mahler, Schönberg e incluso Offenbach conllevó a su retiro efectivo de las calles[636]. Barthes lo compara con lo que sucede en las películas de horror: la sensación de escuchar al extraño, de esperar el sonido irregular que va a perturbar nuestro confort auditivo. Por otro lado, el hecho de que un artista kurdo cante en turco es también interpretado como una *alerta* de que hay un lado turco en su esencia kurda. Rotînda Yektiner señala que él no cantaría en turco hasta que Apo fuera liberado. Este punto revela la relación de la música con la apropiación territorial.

Rojda lanzó un *cover* de la canción de Ayşe Şan llamada *Gelmiş Bahar* en su último álbum. Explicó que cantó en turco pero no por tener preocupaciones populistas, mientras que Ayşe Şan, cantante kurdo de los setenta, tenía que cantar esta canción en turco por la estricta censura del lenguaje kurdo en esos años: «No canté esta canción para hacer que la gente que escucha turco me escuchara, sino porque mi voz es realmente buena para esta canción y la canto con placer».

---

[635] Roland BARTHES. *The Responsibility of Forms* [trad. Richard Howard]. Berkeley: University of California Press, 1991.

[636] Joseph J. MORENO. «Orpheus in Hell» en S. BROWN y U. VOLGSTEN [eds.]. *Music and Manipulation: On the Social Uses and Social Control of Music.* Oxford: Berghahn Books, 2006, p. 269.

Es decir, el hecho de que un músico kurdo cante en turco puede interpretarse como un acto populista, asimilado por fuerzas extranjeras, que reproduce la afirmación de que existe una cultura homogénea en Turquía.

Roland Barthes presenta el *descifrar* como el segundo tipo de escucha. Afirma que escuchamos en la manera en que leemos, de acuerdo con ciertos códigos: «[…] es un primer secreto, aquel que […] puede alcanzar conciencia humana solo mediante un código, que sirve simultáneamente a cifrar y descifrar la realidad»[637].

En este sentido, la responsabilidad de cantar en varias lenguas extranjeras engloba el reconocimiento de todos los otros (extraños) como subjetividades étnicas. El código para entenderlo es el lenguaje de la pluralidad étnica. Las preocupaciones multiculturales pueden interpretarse como una actitud de decodificar lo que es *ajeno* y *oscuro* en el lenguaje de los otros, a fin de hacerlo accesible a lo que sí es experimentado: la identidad étnica.

Por último, Barthes describe el tercer tipo como una escucha *hermenéutica*:

> «Escuchar es adoptar la actitud de decodificar lo que es oscuro, borroso o mudo, a fin de hacer accesible a la conciencia el envés del significado (lo que es experimentado, postulado, intencional u oculto)»[638].

Es por ello que la escucha crea reconocimiento y transferencia: «escúchame», en otras palabras, «tócame y sabrás que existo». La comunicación opera de forma tal que serán activos tanto el discurso del oyente como su silencio: «escuchar habla»[639]. Esto recuerda la evaluación de la conciencia del artista al cantar en lenguas diferentes a la suya. Sin embargo, no está totalmente ligado a la hermenéutica en tanto se identifica como *otro* mediante la manifestación de la diferencia étnica. Por lo tanto, según este criterio, el reconocimiento de una música extranjera con sonidos nada familiares puede cumplir la misma función sociocultural de la música kurda, la familiar. No es necesario decodificar lo que está escuchándose y responderlo de acuerdo a un esquema propio de significantes para dar paso a la hermenéutica.

Sobre este punto, la cantante Xalide, del grupo Dengbeji Ciwan, subrayó la universalidad de la música. Para ella, entender lo que está diciendo una canción en lengua kurda no implica necesariamente conocer ese idioma. Dio el ejemplo de su presentación en Maçka Park, mencionando que los propios policías se pusieron a bailar con ella: «Me pregunté por qué estaban mirándome; estaban sacudiendo las cabezas a la manera del *rock*; hice que otros en el escenario notaran esto y nos reímos juntos».

---

[637] Roland BARTHES, op. cit., pp. 247-249.

[638] Ibídem, p. 249.

[639] Ibídem, p. 252.

En este ejemplo, Xalide fue vista como equivalente por los oyentes de su música. Los policías reconocieron la *humanidad común* al escuchar a Xalide como representación de la música universal, de forma que como oyentes se convirtieron en iguales pese a su posición hostil de oficiales de policía.

Moreno también indica que los nazis habrían aceptado a los judíos como personas y reconocido su humanidad común si hubiesen escuchado música judía: «Tocar o incluso escuchar *jazz*, asociado con artistas afroamericanos y judíos, estaba igualmente prohibido»[640]. Cuenta asimismo la historia de una cantante lírica judía en el campo de concentración de Auschwitz que cantaba en las barracas de noche y reconfortaba a los que se encontraban alrededor de ella. Un día, una supervisora de las SS se aproximó a ella y le dio la orden de cantarle. La mujer entonó suavemente una popular canción romántica alemana y la oficial de las SS, cubierta de lágrimas, comenzó a golpearla, hecho que se repitió noche tras noche. Un día, la cantante de ópera no pudo ponerse de pie después de la golpiza y murió[641]. Moreno afirma que mucha gente cruel puede disfrutar de la música y ello no quiebra ni tira abajo la fortaleza de su sistema de defensa interno. Sin embargo, pienso que esto también refleja el reconocimiento de una humanidad común en la mujer de las SS, al punto que tuvo que matar a la cantante para eliminar la posibilidad de una comunidad entre ella y una judía. En suma, la apreciación de la música kurda por otros, en el caso de Xalide por la policía del Estado turco, puede permitir borrar las barreras formales entre ellos al introducir una humanidad común. Por lo tanto, la escucha en su tercer nivel, que Barthes relaciona con la hermenéutica, puede considerarse como la forma de comunicación con un oyente sin interés, en lugar de la apreciación de la música kurda por razones ideológicas, principios culturalistas o motivos democráticos.

Por otro lado, Vedat enfatizó la presencia de ámbitos públicos híbridos en Urfa, Elazığ, Diyarbakır, Kerkük y Estambul, en los que pueden oírse músicas kurdas y turcas conjuntamente. Señaló que si los habitantes de Turquía quieren vivir juntos, tienen que construir una lengua común; por ello su grupo musical canta en kurdo y turco al mismo tiempo:

> «Tengo un mundo kurdo, pero más allá hay uno turco. Estamos hablando turco en este momento, ¿no? [...] En Bajar hacemos una discriminación positiva de canciones kurdas: son más frecuentes en nuestro repertorio; pero también tenemos otro mundo, todo lo traemos a la realidad».

---

640 Joseph J. MORENO, op. cit., p. 268.

641 Ibídem, p. 282.

Por otro lado, Rojin también enfatizó que el turco es su único idioma y, pese a que el sistema emplea el turco para suprimir al kurdo, seguirá insistiendo en apoyar una comunidad de hablantes de turco y kurdo como lenguas hermanas. También indicó que su nuevo álbum, al igual que sus álbumes bilingües previos, incluirá versiones turcas y kurdas de las mismas canciones. Estos últimos puntos sugieren una declaración mucho más optimista vinculada con una territorialidad compartida, si consideramos la música como la señal de una espacialidad familiar de acuerdo a la definición de Barthes sobre el primer tipo de escucha.

7. Conclusión

Aunque la Apertura Democrática y sus agentes apunten a diluir discursivamente las diferencias entre el gobierno y el movimiento kurdo, la lucha es ahora por la forma de representar la verdadera memoria histórica kurda a través del arte. Según los testimonios detallados líneas arriba de artistas kurdos opositores, la mayoría músicos, el conflicto discursivo entre autoridades kurdas y turcas para representar la memoria histórica kurda mediante el arte se centra en la sinceridad. La sinceridad identifica quién es representante verdadero de la música y de la memoria histórica kurdas, y da lugar nuevamente a partes antagónicas dentro de un proceso de reconciliación basado en un diseño liberal multicultural. La búsqueda de sinceridad revela también las carencias de este diseño, en tanto refleja un nuevo aparato hegemónico para asegurar el futuro de las instituciones centrales de la nación y sus valores, en lugar de remecerlos[642].

Entre los artistas kurdos cobró forma una división: el artista completamente sincero ahora no solamente debe cantar en kurdo, sino referir al movimiento kurdo y a la memoria de sus sacrificios. Se espera que el artista sea claro en sus elecciones políticas en términos de apoyar el alzamiento kurdo. En esta perspectiva, quienes se unieron a TRT 6 o cantaron en kurdo solamente después de introducida la Política de Apertura Democrática son llamados insinceros por los miembros del movimiento kurdo, en tanto colaboraron con el nuevo proyecto hegemónico del Estado turco tendiente a conciliar la asimilación continua de los kurdos a la idea de una nación unitaria.

Otro criterio de sinceridad se funda en el hecho de si el músico ha sufrido represión o interferencia por parte del Estado turco debido a la manifestación de su diferencia cultural, o si luchó por sus derechos antes de la promoción del actual discurso liberal oficial.

---

[642] Elizabeth POVINELLI, op. cit.

En este contexto, en tanto la conciencia del artista kurdo y su lealtad a la resistencia consisten en interiorizar el dolor del guerrillero y su familia, la sinceridad del AKP al frente del gobierno de Turquía depende de que logre interiorizar y compartir el mismo dolor, el dolor del otro. Significa que la paz real solo puede alcanzarse en tanto cada parte reconozca la pérdida y la memoria del otro. Derrida remarcó la posibilidad de amistad sin la necesidad de un parentesco fraterno, «sin semejanza, sin afinidad, sin analogía»[643]. En este sentido, el respeto y el luto de la opinión pública turca por la muerte de milicianos puede ser la señal de una amistad sincera.

El proceso de reconciliación debe lograr que todo espectador pueda considerar al arte turco en su alteridad. Así, la forma específica de escuchar que Barthes relaciona con la hermenéutica, puede considerarse el modo de comunicación con oyentes de intereses diferentes: si el espectador antagonista turco puede apreciar la música kurda oposicional que transmite una memoria alternativa a la del Estado, podrá entonces conseguirse una amistad sincera.

Para concluir, la Política de Apertura Democrática del AKP y sus efectos discursivos revelan las características dinámicas de la construcción de la memoria, al producir un nuevo arte oposicional revisado para apropiarse de la memoria histórica kurda. El diseño liberal multiculturalista no puede cumplir la necesidad de esta esfera pública dinámica en el proceso de reconciliación, y termina creando nuevas exclusiones. De esta manera, la apreciación del arte sobre la base de la sinceridad mutua se encuentra más allá de reclamos referidos a oposiciones binarias.

[643] Jacques DERRIDA. *Politics of Friendship*, op. cit., pp. 154-155.

IV. MEMORIA HISTÓRICA Y MONUMENTOS URBANOS

Los monumentos contemporáneos frente al desafío de lo irrepresentable: Berlín y la memoria del Holocausto

María José Melendo
Universidad Nacional del Comahue - CONICET

1. Introducción

El Holocausto, en tanto acontecimiento negativo del siglo XX —paradigmático en su negatividad— ha suscitado intensas discusiones en relación con determinar la posibilidad o imposibilidad de representar un suceso de esa magnitud, manifestación de la barbarie y del horror.

En este sentido, el debate se instaló al interior de disciplinas como la Historia, la Literatura, el Arte —entre otras— y emergieron dilemas de importancia decisiva que tienen que ver con delimitar la potestad de la representación, esclarecer en qué consiste un ejercicio de memoria como el que se lleva a cabo en un acto rememorativo, consignar la importancia de la memoria como el modo de ser en que se materializa el pasado, y destacar la elocuencia de los planteos interdisciplinarios que se ocupan del acontecimiento desde un lugar alternativo, entre otros.

En el presente trabajo me ocuparé de reflexionar sobre las encrucijadas que se le presentan al arte toda vez que se dispone a evocar un pasado límite, por lo que intentaré identificar aquellos dilemas que se desprenden al momento de desafiar la imposibilidad. Considero oportuno que, aun cuando es posible desde el arte memorial burlar el costado inenarrable del acontecimiento, es importante detenerse en la respuesta a la pregunta acerca de cómo el arte puede desafiarlo, pues tales respuestas plantean a su vez muchísimos interrogantes.

A continuación, entonces, expondremos los aspectos más importantes de la discusión en torno a lo irrepresentable desde el tratamiento que los memoriales dan al Holocausto. Para destacar los dilemas que acontecen, nos referiremos a la polémica generada por el emplazamiento del *Monumento a los judíos asesinados de Europa*, en Berlín, por considerar que permite ver las

distintas aristas del problema memorial. Ellas adquieren particular visibilidad en Berlín, según exhibiremos, debido a que estamos ante un palimpsesto de memorias en el que conviven diversos pasados. Finalmente, a través del análisis de caso defenderemos aquí la idea de que no debe haber respuestas totales a la pregunta de cómo evocar el Holocausto, sino que —aun con las problemáticas que generan las distintas estrategias— lo deseable es que convivan las diversas formas en que la memoria del Holocausto puede ser evocada, ya que ninguna en sí misma agota la vastedad del acontecimiento.

2. Los confines de lo representable

Según lo ponen de manifiesto los relatos de Jorge Semprún o Primo Levi, el Holocausto planteaba problemas de representación incluso para sus sobrevivientes, ya que intervienen complejos factores: mandato de testimoniar, imposibilidad de dar palabras a lo vivido, el legado memorial y sus alcances morales, la forma de contarlo, la dimensión intransmisible del horror, etc. Primo Levi, en su libro *Si esto es un hombre,* expresa lo siguiente*:*

> «Entonces por primera vez nos damos cuenta de que nuestra lengua no tiene palabras para expresar esta ofensa, la destrucción de un hombre. En un instante, con intuición casi profética, se nos ha revelado la realidad: hemos llegado al fondo. Más abajo no puede llegarse: una condición humana más miserable no existe, y no puede imaginarse»[644].

A su vez, y en relación al desafío de la narración testimonial, Semprún advierte:

> «¿En cuanto a la manera de contar? Cada cual hace lo que puede, cada cual cuenta como puede. Hay testimonios directos brutales, hay otros relatos de ficción, donde se trata de transmitir esa experiencia. Pero todos saben que hay un margen de inexpresable que no se puede colmar en ninguna forma, un margen de experiencia intransmisible»[645].

Estas citas destacan un límite, una zona donde la narración de la experiencia se torna imposible. Esta imposibilidad inherente a la representación de lo *irrepresentable* se instaló en los debates teóricos que tuvieron lugar en relación con el Holocausto.

[644] Primo LEVI. *Si esto es un hombre.* Barcelona: Muchnick, 1995, p. 28.
[645] Jorge SEMPRÚN en F. BARRET DUCROCQ. [comp.]. *¿Por qué recordar?* Barcelona: Granica, 2002, p. 208.

Según anuncia con razón Anton Kaes:

> «La insistencia en la imposibilidad de comprender y describir como es debido la Solución Final se ha vuelto un topos de la investigación sobre el Holocausto»[646].

A este respecto, cabe destacar el impacto en el ámbito intelectual de esta discusión, particularmente a raíz de la publicación del libro compilado por Saúl Friedlander, *En torno a los límites de la representación*[647]*.* El Holocausto, en tanto acontecimiento paradigmático, ha dado lugar a un debate intenso respecto a los problemas que al interior de las distintas disciplinas plantea la representación del mismo. El director del film *Shoah,* Claude Lanzmann, con intención de polemizar pero con agudeza suma, defendió lo que considera que es la «obscenidad del por qué», pues el acontecimiento en su vastedad se burla de los intentos grandilocuentes de asimilarlo en una univocidad explicativa como la que puede desprenderse de la pregunta en torno al *por qué* y sus respuestas: aquí no hay *un* por qué, expresaba Lanzmann con insistencia.

En otra dirección, pero con igual intención de precisar un posicionamiento respecto de la inexpresabilidad del Holocausto, Ernst Van Alphen propone hablar de «efectos del Holocausto» antes que representaciones de tal acontecimiento[648]; otros buscan «presentar» aspectos del acontecimiento antes que representaciones del mismo. De estas consideraciones se sigue que es un tema en sí mismo determinar el alcance de la noción de representación y sus necesarios desplazamientos a la hora de reflexionar sobre el Holocausto.

Esta conciencia de las dificultades de evocar un pasado límite promueve en las generaciones que se disponen a representarlo la reflexión sobre cuestiones centrales que tienen que ver con precisar y esclarecer el sentido dado al concepto *representación*.

Si consultamos la definición de dicho término, encontramos que según el diccionario una representación es una figura, imagen o idea que sustituye a la realidad, y la acción de representar supone ser imagen de algo, imitarlo perfectamente.

---

[646] Anton KAES. «El Holocausto y el fin de la historia: la Historiografía posmoderna en el cine» en Saúl FRIEDLANDER [comp.]. *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final.* Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2007, p. 313.

[647] Saul FRIEDLANDER, [comp.]. *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final,* op. cit.

[648] Ernst VAN ALPHEN. *Caught by History.* Standford: Standford University Press, 1997, p. 13.

No obstante, optamos en cambio por recuperar lo que el historiador José Emilio Burucúa enuncia de la representación, a la cual le adjudica:

> «[...] dos dimensiones, la transitiva que apunta a un ser u objeto que se encuentra más allá de las representación, y la reflexiva que nos impone la presencia no de lo representado sino del hecho y del acto mismo de representar»[649].

Es por ello que, siguiendo esta segunda dimensión, cobran importancia decisiva los modos en que el pasado se hace presente a través de la representación.

En relación con la forma de referirse al horror, cabe advertir que en las discusiones sobre el Holocausto el *dictum* de Adorno[650] —referido a la imposibilidad del arte después de Auschwitz— operó como una suerte de emblema para defender la imposibilidad de su representación, que como observa Burucúa plantea el escándalo estético y existencial que implica la pretensión de representar lo ocurrido en el Holocausto[651]. Legitiman poéticas de la inexpresabilidad autores como Elie Wiesel o Georg Steiner, para quien «el mundo está fuera del discurso así como está fuera de la razón».

Sin abonar las posiciones que legitiman tal inexpresabilidad, consideramos como premisa indiscutida que ese pasado obliga a una reestructuración absoluta de las formas en que es posible representarlo, porque las anteriores resultan obsoletas en virtud de la inédita condición de aquel.

Es desde la necesidad de plantear abordajes alternativos al pasado que el tratamiento de la memoria en tanto configuración temporal obligada de ese pasado cobra relevancia. Resulta imprescindible entonces reparar en el modo de ser de la memoria, porque sus productos (esto es, los distintos objetos que ella promueve) no son ajenos a este devenir.

3. Las formas de la memoria

Si tenemos en cuenta los periplos que todo hacer memoria involucra, se vislumbra cómo es que un acontecimiento es rememorado desde distintas modalidades e intensidad. Merece mención lo que el historiador italiano Enzo Traverso sostiene respecto a que el Holocausto no

---

649 José Emilio BURUCÚA. *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre arte.* Buenos Aires: Biblos, 2006, p. 13.

650 Adorno expresó dicha sentencia en una conferencia emitida por la radio de Hesse el 18 de abril de 1966, luego publicada bajo el título «La educación después de Auschwitz». Dicho *dictum* ha generado numerosas interpretaciones. Véase: Jeanne Marie GAGNEBIN. «Después de Auschwitz» en *Boletín de Estética,* año 1, n° 3, 2005, pp. 2-24.

651 José Emilio BURUCÚA. *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre arte,* op. cit., p. 181.

fue conmemorado con la recurrencia y protagonismo con que viene haciéndoselo los últimos años, lo que confirma las fluctuaciones y avatares de la memoria. En este sentido advierte:

> «La transición del contexto de los años cuarenta y cincuenta a la situación actual, en otros términos, el paso de la invisibilidad de Auschwitz a su omnipresencia en el espacio público no ha sido un proceso lineal»[652].

Diferentes momentos de ruptura lo han acompañado. La memoria conjuga siempre en presente las modalidades: la selección de los eventos para recordar (y de los testimonios para escuchar), sus interpretaciones y sus lecciones. La memoria no está jamás estática[653]. En este sentido, resulta por demás elocuente la tipificación de la memoria que propone Traverso en términos de permanente construcción.

No obstante, como advierten Traverso y muchos otros, en los últimos años la atención hacia la memoria ha cobrado una notoria intensificación, y según destaca aquel, todos los países tocados directa o indirectamente por el genocidio de los judíos adoptan su política conmemorativa, conservando los restos de los campos de tránsito, de concentración y de exterminio, instituyendo jornadas de la memoria y creando monumentos y museos. Algunos historiadores no titubean al mencionar una «fetichización del Holocausto»[654]. En efecto, el fervor por la memoria (al que se han referido con expresiones tales como *Memory Boom*, *fascinating fascism, holokitsch*), que en las sociedades se ve reflejado en monumentos, museos, plazas, publicaciones, etc., plantearía un riesgo de fosilización y posterior olvido según observa el crítico alemán Andreas Huyssen[655], quien ha reflexionado intensamente sobre la memoria del Holocausto en la actualidad.

Aun cuando acordemos en que esta obsesión por la memoria esconde sus peligros, encontramos que este recorrido dispar en intensidad, visto en términos retrospectivos, habla de la memoria como algo vivo, orgánico y mutante en el que las representaciones memoriales deben inexorablemente acompañar ese dinamismo.

En este sentido, Huyssen destaca con razón que:

> «[...] el recuerdo configura nuestros vínculos con el pasado; las maneras en que recordamos nos definen en el presente. Como individuos y como sociedades

---

[652] Enzo TRAVERSO en Ralph BUCHENHORST y Sandra LORENZANO. *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen.* Bs. As.: Gorla, 2007, p. 252.

[653] Véase Enzo TRAVERSO en Marina FRANCO y Florencia LEVÍN [comps.]. *Historia reciente.* Buenos Aires: Paidós, 2007.

[654] Enzo TRAVERSO en Ralph BUCHENHORST y Sandra LORENZANO. *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen,* op. cit., p. 249.

[655] Véase Andreas HUYSSEN. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización.* México: FCE, 2002.

necesitamos del pasado para construir y anclar nuestras identidades y para alimentar una visión del futuro. [...] la memoria colectiva de una sociedad es inestable y sus contornos son inestables y contingentes»[656].

No se trata de pretender ingenuamente asir ese pasado tal cual fue a través del acto rememorativo, pues aquel es inasible, solo nos quedan aproximaciones perspectivistas y coyunturales. Precisamente esa concepción de la memoria es la que nos exhibe cómo el arte que pretenda evocar el pasado debe respetar este dinamismo. De allí que sea necesario, como veremos a continuación, romper doblemente con antiguos y enraizados paradigmas en tanto estos no están a la altura de las circunstancias.

Estamos entonces ante dos paradigmas en crisis, de modo que lo que acontece ciertamente se encuentra condicionado en mayor o menor medida por esta evidencia. Por un lado, el arte ya no es lo que era, y el arte público no es ajeno a esta metamorfosis y propone soportes y estrategias radicalmente opuestas a las tradicionales; por otro lado, el Holocausto en tanto acontecimiento *límite* impone restricciones a quienes se disponen a evocarlo, por lo que para desafiar la imposibilidad es imprescindible encontrar cómo hacerlo.

4. El desafío de lo inexpresable: monumentos antimonumentales

Entonces, ¿cómo representar después de Auschwitz, después del fin del arte, después del fin de la historia, esto es: en este escenario posapocalíptico? Esta es, a nuestro juicio, la valiosa pregunta a la que hay que intentar dar respuesta. Por eso es importante considerar las grandes transformaciones que atravesó el arte durante el siglo XX, que por su magnitud supusieron una revisión absoluta de sus fronteras, como han señalado autores como Arthur Danto[657]. A partir de tal metamorfosis al interior del arte, uno de los conceptos que fue problematizado y resemantizado es el de «obra de arte»[658]: para el arte contemporáneo no será un rasgo inherente a su esencia que sea sagrada, materialmente contundente, creatura de un artífice o leída pasivamente por sus destinatarios. Antes bien, la «obra de arte» puede ser un gesto efímero, el despliegue de un proceso, una obra colectiva en la que incluso sus destinatarios pueden ser sus mismos creadores.

[656] Ibídem, p. 146.

[657] Véase Arthur DANTO. *Después del fin del arte.* Buenos Aires: Paidós, 2003.

[658] Ponemos entre comillas la expresión *obra de arte* debido a que en el presente tal denominación es cuestionada y se opta por expresiones tales como efectos, gestos, *performances*, que destacan las diferencias abismales entre las nuevas formas de entender el arte y sus predecesoras.

En el caso que nos ocupa aquí —el del arte memorial—, dichas transformaciones tuvieron una importancia decisiva debido a que se implementaron nuevas formas de recuerdo a la vez que se desestimaron las tradicionales. El monumento es hoy reemplazado por intervenciones públicas efímeras, objetos memoriales invisibles.

Por otra parte, en la actualidad el concepto *arte público* remite a una constelación de objetos, pues no solo se llama *arte público* a esculturas y monumentos tradicionales que se emplazan en el espacio urbano, sino también a *performances* e intervenciones efímeras callejeras, entre otras modalidades estéticas, las cuales en su contundente diversidad solo parecen compartir el hecho de anclar en la ciudad, ya sea en forma permanente o por un tiempo determinado.

Efectivamente, desde mediados del siglo pasado la emergencia de «obras», artefactos, *performances*, etc. de radicales procedimientos ha instalado la necesidad de reflexionar críticamente sobre ellas, al comprobarse cómo la emergencia de tales procedimientos ha puesto en jaque categorías centrales como *obra*, *autor* y *público*, en tanto compartimientos autónomos escindidos unos de otros. Intentaremos mostrar que esta metamorfosis en el escenario posapocalíptico del arte merece ser puesta en consideración críticamente: tanto en sus avances como en los debates que genera. En relación con esto destacamos la densidad de la frase de Daniel Bell: «Si hay un hecho psicológico fundamental en la cultura modernista, se le puede resumir en la frase "nada es sagrado"»[659]. Debemos entonces reparar en que dentro de este proceso de desacralización se dan claroscuros y, según intentaremos exhibir, es en la intersección entre luz y sombra donde es posible trazar la visibilidad del arte memorial actual.

La pregunta formulada más arriba redobla entonces su vibrante centralidad: cómo hacerlo. En este sentido, una afirmación del artista plástico francés Christian Boltanski encierra mi propio pensamiento acerca del dilema que ciertamente plantea el Holocausto. Ante la pregunta sobre la relación entre su obra y la referencia al Holocausto, responde el artista: «Mi arte no es sobre el Holocausto; es después del Holocausto». No parece posible seguir con lo mismo; eso está en directa sintonía con el pensamiento de Adorno, el que muchas veces fue interpretado en términos tal vez demasiado literales, como si realmente fuera imposible el arte después de Auschwitz. Lo que sí ocurre es que el arte contemporáneo no es más quien era, y que el acontecimiento al que este busca conmemorar impone un abordaje alternativo.

Cabe mencionar que comparten la memoria del acontecimiento el abanico más ecléctico de lugares de memoria; así, hay monumentos realistas, conceptuales, están los monumentos en los sitios donde funcionaron campos de concentración, están las ruinas de memoria que resultan iluminadas por algún recurso evocativo, están los países de Europa recordando,

[659] Daniel BELL. *Las contradicciones culturales del capitalismo.* Madrid: Alianza, 1977, p. 161.

América del Norte, Latinoamérica, etc. Sea cual sea el estilo escogido —la intención conmemorativa— todos comparten el hecho de considerar central y decisiva la cuestión de la eficacia, del para qué del recuerdo, de su trascendencia, entre otras consideraciones que transitan no sin acalorados debates y controversias, las cuales evidencian cuestiones estéticas y también las políticas de la memoria que están detrás de ellas.

Por ello, la eficacia es un aspecto central en el tratamiento de los memoriales, pues ¿cómo conmemorar una ausencia sin llenarla?, ¿cómo materializar el vacío? La eficacia de un memorial involucra dos aspectos: por un lado, que la inexpresabilidad pueda ser burlada a través de los medios expresivos involucrados; y por otro, sus aristas ético-políticas, que apuntan a la recepción del monumento, a su proyección presente y futura, a que dé qué pensar.

Si bien, como ya advertimos, el público en el arte contemporáneo ocupa un lugar protagónico y el intérprete resulta cocreador de las obras pues estas cuentan decisivamente con dicha participación, también es cierto que la idea de público es muy vasta y plantea una gran paradoja en la recepción, ya que cada vez son más quienes se acercan al arte y cada vez son menos quienes merecen el calificativo de *público*: cada vez son más los paseantes y los mirones que no necesariamente se conectan con lo que tienen frente a ellos. El público parece consumir la cultura como si se tratase de un objeto más entre los que ofrece la ciudad. Los museos de arte del mundo están colmados de visitantes y sin embargo se comprueba que en promedio el público se detiene menos de treinta y cinco segundos en las obras, mientras que sí se pasan horas en los *artshops* comprando posavasos, postales y demás *souvenirs,* demostrando que la experiencia del espectador tiene más que ver con su estadía de compras y en las cafeterías que con las piezas de arte que tuvo frente a sí.

Frente a estas observaciones en relación al público del arte, es preciso reparar en su comportamiento en el espacio urbano y en cómo es posible llamar su atención en la dispersión en la que se encuentra. Resulta muy elocuente el análisis de Zygmunt Bauman respecto a la metamorfosis del espacio público en el presente debido a que su transformación supone un nuevo público y plantea la necesidad de desplegar otras estrategias por parte de las «obras» para volverse visibles en un espacio atiborrado de signos, pero escasamente *habitado.*

Así, Bauman señala que en las ciudades contemporáneas muchos sitios que reciben el nombre de espacios públicos[660] pueden agruparse en dos categorías que se apartan del modelo ideal de espacio civil. En primer lugar, espacios como por ejemplo La Defénse en París a orillas del Sena, donde los transeúntes solo habitan el espacio público para desplazarse en dirección al

[660] Zygmunt BAUMAN. *Modernidad líquida.* Buenos Aires: FCE, 2007, p. 104.

metro pero no lo viven. La segunda categoría de espacio público pero no civil está destinada a prestar servicios a los consumidores, o más bien a convertir al residente de la ciudad en consumidor: *shoppings*, cafeterías, sitios de exhibición, etc. El hecho de compartir el espacio físico con otros actores abocados a una actividad semejante añade importancia a la acción, le da sello de aprobación numérica y de ese modo corrobora su sentido, lo justifica sin necesidad de mayor argumentación. Según lo esgrimido en ambos ejemplos, el espacio público parece un espacio vacío, por lo que quien se dispone a través del arte a pretender la permanencia en el mismo debe tener en cuenta la importancia de desplegar recursos que saquen al público de la apatía y del solipsismo en el que se encuentra.

En el presente, el espacio público se extiende como un territorio colonizado por muchos intereses y son necesarias alternativas no convencionales, pues el arte público ornamental, aquel que se encontraba como signo inerte e inmortal de antiguas hazañas, duelos o contiendas, mostró su fracaso al ser ignorado, omitido, invisibilizado por los transeúntes. Así, el arte público tradicional es interpelado y se proponen nuevas estrategias las cuales combaten aquello que recusan, como la pasividad en el espectador, la transcendencia y la autoría, entre otras, pero también despiertan controversias.

En virtud de estas consideraciones se ve claramente el problema de la eficacia del arte público memorial, y cómo el arte rememorativo actual debe modificar su predecible fisonomía monumental y su aparente condición de mostrarse siempre «al alcance». Naturalmente, este rasgo ha sido cuestionado, pues la ecuación entre presencia material e intensidad en la recepción estética no es proporcional, según lo indica la crítica a aquellas formas memoriales en el espacio público que aún en su porte monumental resultan invisibles a los transeúntes, sirviendo en cambio de morada a palomas que construyen allí sus nidos.

Cabe señalar que los monumentos responden a intenciones políticas de conmemorar aspectos del pasado desde determinada dirección. De allí el intenso valor atribuido a esas masas de piedra o mármol, que de acuerdo a los avatares históricos resultan decapitadas, destruidas y desplazadas por otros objetos que responden a una nueva cosmovisión histórico-política. Esta tendencia maniquea que vertebra los propósitos de los monumentos es criticada por la rigidez y el determinismo con el que estos interpretan el pasado en términos heroicos, de vencedores y vencidos. Incluso desde sus materiales: mármol, bronce, los monumentos se plantean como inmortales, extemporales símbolos que se rehúsan a cualquier tipo de deriva histórica[661].

---

[661] Véase María José MELENDO. «¿Agonía o reconfiguración? Algunas reflexiones sobre el destino de los monumentos» en el catálogo de la muestra *La obsolescencia del monumento*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, marzo de 2010.

Los monumentos que rememoran el Holocausto no escapan entonces a estas acusaciones. Huyssen señala que el monumento del Holocausto no se inscribe en la tradición del monumento como celebración, y que se lanzó contra él la crítica tradicional de ser mausoleo de la memoria[662]. El rechazo al monumento tradicional supone a su vez un rechazo a la arbitrariedad de cualquier Historia oficial, e implicaría un deseo de democratización o de individualización de la memoria, como si a cada uno le correspondiese el deber y el derecho de imponer o de tornar memorables para los otros sus propias memorias.

También el teórico francés Gérard Wajcman critica aquellas formas en las que la memoria resulta banalizada en un monumento como el canónico, para lo cual celebra las formas que combatan el esclerosamiento que los monumentos tradicionales generan[663].

Se señaló que a la luz de los excesos fascistas con la monumentalización, algunos han llegado a sugerir que las tendencias fascistas son inherentes a cualquier tipo de monumento. En este caso, conviene recordar la intensa discusión en Berlín sobre las formas memoriales debido a que acechaba como un peligro el fantasma de la arquitectura monumental de Albert Speer, quien fuera el demiurgo de la arquitectura nazi; de allí el deseo de evitarlo, que despertó posiciones encontradas —de adhesión y de rechazo— entre los alemanes.

Un pensador que marcó fuertemente las lecturas hechas en relación a los monumentos emplazados en Alemania que evocan el Holocausto —muchos de ellos en Berlín— es James Young[664], para quien tal acontecimiento impuso la necesidad de desplegar formas alternativas de representación. Después de la caída del muro, surgió en Alemania lo que el especialista denominó «generación post-Holocausto», la cual promovió la necesidad de desechar las formas memoriales tradicionales en virtud de su falta de elocuencia y de que el acontecimiento a evocar merecía criterios singulares de rememoración, pues esta vez no se celebraba la gloria de una batalla ni se reverenciaban heroicos acontecimientos, sino la desaparición y el silenciamiento forzoso de millones de personas. Es por ello que se propuso la utilización de términos tales como contramonumentos, antimonumentos o monumentos negativos, para dar cuenta de esta particular condición de los memoriales del Holocausto.

Estos objetos artísticos buscan separarse deliberadamente de los criterios tradicionales de las obras memoriales: monumentalidad, jerarquización, ubicación en lugares emblemáticos como plazas o parques, permanencia dada por materiales como bronce o mármol, a través de

---

[662] Andreas HUYSSEN. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización,* op. cit., p. 160.

[663] Véase Gérard WAJCMAN. *El objeto del siglo.* Buenos Aires: Amorrortu, 2001.

[664] Véase James YOUNG. *At Memory's Edge.* New Haven/Londres: Yale University Press, 2000. *The Texture of Memory.* EE. UU.: Yale University Press, 1993.

distintos recursos, muchos de ellos radicales y que en su radicalidad despiertan críticas y objeciones. Además instalan lo que a mi juicio son legítimos dilemas, ya que aun cuando dieron un paso significativo y loable al apartar los acartonados mecanismos del arte tradicional —pues estos ya no eran elocuentes para nadie—, también es cierto que la apatía del público contemporáneo hacia las formas canónicas de evocación se debe a que ya no se deja conducir pasivamente hacia la contemplación respetuosa digna de su sacralidad, no honra la magnificencia, sino que es preciso convocarlo a la acción, sacarlo del individualismo con el que se conduce en la ciudad, llamar su atención. Veremos así, cómo estos mecanismos contramonumentales han buscado evitar los mencionados inconvenientes pero han dado lugar a otros.

Creemos que las indagaciones de Young sobre este tema son importantes por su carácter inaugural y su análisis del tema con casos de aplicación en los que reivindica obras a su juicio contramonumentales, como el Museo Judío de Berlín a cargo de Daniel Libeskind, en el que la intención es conmemorar el vacío, o los monumentos de Jochen Gerz que se erigen para gradualmente desaparecer, quedando solo el proceso memorial y la crítica a los monumentos como artefactos verticales y permanentes, por citar algunas propuestas.

Sin embargo, su lectura del problema memorial ha sido objetada. Beatriz Sarlo[665] le critica que destaque el carácter irresoluto, el vacío, lo abierto de la tendencia del arte memorial analizado por el autor —el de esta generación post-Holocausto— y que después haya cierta uniformidad y consenso en relación a la consagración y valoración de estas obras. Antes que adherir a la mencionada crítica, consideramos que sí puede objetarse que Young no explicite el criterio de su elección y que su lectura de las obras elegidas sea solo laudatoria, a la vez que renuncia a determinar críticamente algunas dificultades que este tipo de obras pueden generar.

Si bien muchas propuestas contramonumentales trabajan la presencia, la memoria, los mismos valores que los monumentos tradicionales pero desde el vacío, y la ausencia que emana del acontecimiento, existen propuestas que se erigen como contramonumentales y terminan también ellas siendo inalcanzables, por lo que nuevamente vuelve a plantearse el problema de la eficacia, como ocurrió con el arte memorial tradicional. ¿Qué ocurre con este tipo de obras? Se vuelven muchas veces «hostiles» al espacio público que las acoge, el cual no está irrestrictamente disponible, y eso parece una paradoja, porque se repite lo ocurrido en el arte memorial tradicional y su accesibilidad, aunque por otras razones. Sucede con ciertas prácticas

[665] Véase Beatriz SARLO. *Tiempo pasado.* Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

que, debido a lo que podríamos denominar su sistema constructivo, son inaccesibles para quien no esté al tanto de este, de las intenciones de quienes promovieron el gesto[666].

Entonces, ¿cómo deben ser los monumentos del presente?, ¿cuáles debieran ser sus aspiraciones? ¿Deben persuadir a los contemporáneos o en cambio apostar a la posteridad?, ¿deben plantar su monumental figura y decirle al mundo «acá estamos»?, ¿o en cambio, deben confiar en una interacción con el público que lo obligue a tener un lugar más comprometido, de mayor participación? Hay argumentos en ambas direcciones. Tal vez la única certeza es la falta de un criterio esencialista respecto a los monumentos, se trata de una absoluta y permisiva diversidad. De esta copiosa discusión, lo que sí podemos decir —como señala Young— es que no es posible ni deseable que se plantee una «solución final» a la pregunta por la evocación del Holocausto.

A su vez, reparar en las dificultades que provocan determinadas estrategias contemporáneas no debe suponer que se está defendiendo volver al antiguo paradigma; por el contrario, la recusación que las estrategias nuevas llevó a cabo es verdaderamente reivindicable: de lo que se trata ahora es de indagar críticamente los alcances y las limitaciones de las mismas, de celebrar el pluralismo al que asiste el arte, en el que definitivamente ningún criterio explicativo de este escenario actual es sagrado. No hay recetas para la rememoración paradigmática y ningún intento evocativo será autosuficiente.

Encontramos atinado lo que señala Ralph Buchenhorst —quien ha reflexionado sobre el modo en que el arte contemporáneo recuerda pasados límites, en su caso, el Holocausto— al preguntarse si el arte contemporáneo dispone de medios expresivos para llevar a la representación al menos una aproximación del hecho histórico y si existe alguna estética de los monumentos sólida y acorde a la época. Frente a los monumentos tradicionales que están en el espacio público y en virtud de la actual problematización de su eficacia, acordamos con Buchenhorst en que pretender que *un memorial* simbolice de manera universalmente válida

[666] Tal podría ser el caso del *Monumento contra el fascismo* o *Monumento invisible* diseñado por Jochen Gerz junto a la artista Esther Shalev, construido en Hamburgo en 1986 y consistente en una columna de doce metros de altura recubierta en todas sus caras por una placa de plomo virgen. Instrucciones de uso lo acompañaban redactadas en ocho lenguas e invitaban a los lugareños a estampar algo sobre el monumento, grabándolo en plomo, a cuyo efecto se habían puesto estiletes. El monumento estaba preparado para hundirse gradualmente a razón de 200 centímetros por año, de modo que en noviembre de 1993 la columna se encontraba bajo el suelo. Gerz denominó a esta metamorfosis «cambio de identidad del monumento», que lo volvía así visible pero desde la invisibilidad.

uno de los acontecimientos en todo sentido decisivos de la historia de la humanidad representa una clara sobreexigencia para el arte[667].

Según ya señalamos, el arte contemporáneo tematiza lo irrepresentable y la memoria de pasados traumáticos recurriendo a estrategias radicales, apuntando al extrañamiento del público, a dejarlo atónito. No obstante, autores como Antonio Bentivegna destacan que si bien el intento de muchos de estos artistas es realmente apreciable, el efecto de la mayoría de sus propuestas parece ser casi siempre el mismo: inquietar, trastornar, perturbar, confundir, irritar e incluso aburrir. El autor desacredita estas fórmulas artísticas que, negando todo placer estético, acaban con una simplificación final que se reduce literalmente al silencio y a la renuncia absoluta a la comunicación[668].

Es un terreno por demás controversial, en el que hay muchas razones esgrimidas, de allí la importancia de establecer los alcances y las limitaciones de cada planteo. Por eso consideramos provechoso hacer referencia a la propuesta concreta de cada memorial, a su lugar de emplazamiento y también a la recepción que tiene. Para combatir los criterios taxativos es preciso atender a esta pluralidad desde un posicionamiento receptivo.

En tal sentido, el *Monumento a los judíos de Europa asesinados*[669] que recuerda en Berlín las víctimas judías del Holocausto, nos permitirá poner a consideración el problema de los memoriales en su complejidad.

5. Berlín como palimpsesto de memorias en tensión

La génesis de este monumento es una fehaciente muestra de lo controversial que es el tema memorial, que en el caso que nos ocupa, tuvo más de quince años de debate. La propuesta surgió en 1989 con la iniciativa de la periodista Lea Rosh de erigirlo, para lo cual se formó una comisión y se obtuvo el apoyo del Estado alemán.

En abril de 1994 se convocó a un concurso para el diseño del monumento. Dos obras fueron entonces recomendadas por el jurado. Una estaba diseñada por el grupo del arquitecto Simon

[667] Ralph BUCHENHORST. «¿Qué forma tiene la memoria consensuable? Sobre el intento de ilustración del genocidio» en *Actas del Centro Argentino de Investigaciones de Arte*. Buenos Aires: CAIA, septiembre de 2003, p. 527.

[668] Véase Antonio BENTIVEGNA. «La estética de los nuevos monumentos. Estrategias de desvíos, injertos y palimpsestos sociales» en la revista *Observaciones Filosóficas,* n° 6, 2008. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.observacionesfilosoficas.net.

[669] *Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas.* [En línea]. Disponible en Internet en http://www.stiftung-denkmal.de.

Ungers de Hamburgo: se trataba de un cuadrado de acero de 85 × 85 m, en cuyas esquinas habría unos bloques sobre los que se instalarían vigas de acero; los nombres de varios campos de exterminio serían perforados en las vigas, por lo que se proyectarían sobre los objetos o personas que quedasen en el interior del cuadrado. El otro seleccionado fue un diseño de Christine Jackob-Marks: su propuesta consistía en una gran plataforma de hormigón de 100 × 100 m y 7 m de alto. Sería luego inclinado, alcanzando los once metros, y se previó que fuera transitable por caminos especiales. Los nombres de las víctimas judías del Holocausto serían grabadas en el hormigón, dejando espacios vacíos para aquellas víctimas cuyos nombres fuesen desconocidos; grandes restos de escombros de Masada se esparcirían sobre esa plataforma. Sin embargo, ninguno de los dos proyectos logró la aprobación del gobierno, por lo que volvieron a hacer una selección en la que resultó ganadora la propuesta del arquitecto Peter Eisenman y el artista Richard Serra. Serra abandonó el proyecto debido a que la comisión a cargo del monumento les solicitó una modificación en la cantidad y dimensión de los pilares de hormigón, los cuales debían ser menos y más pequeños, y les solicitaron el anexo de un centro de documentación que acompañara el emplazamiento del monumento como oficina de información.

El proyecto definitivo está situado en una manzana al sur de la Puerta de Brandeburgo. La construcción del monumento se inició el 1 de abril de 2003 y fue inaugurado el 10 de mayo de 2005. Consiste en un campo inclinado de 19.000 m^2 cubierto por una rejilla cuadriculada en la que se sitúan 2711 estelas o losas de hormigón. Estas losas tienen una dimensión de 2,38 m de largo por 0,95 m de ancho, y varían en cuanto a su altura, desde los 0,2 m a los 4,8 m. El costo de la construcción fue de aproximadamente de veinticinco millones de euros.

Resulta llamativo que el monumento tenga «instrucciones de uso», ya que hay una lápida entre las estelas con cinco indicaciones numeradas: el visitante lo recorre bajo «cuenta y riesgo» —es preciso evitar los juicios al Estado—, por lo que se le advierte que solo puede ser recorrido a pie y a ritmo de marcha (descartados las bicicletas, los patines o el *jogging*), así como que no siempre son visibles las intersecciones entre pasillos; se le informa también que está prohibido hacer ruido, llamar a alguien en voz alta, usar instrumentos musicales o aparatos de sonido salvo aquellos cuyo volumen solo alcance el oído de su portador, pasear perros, apoyar bicicletas o motos contra las estelas, fumar, hacer asados, consumir bebidas alcohólicas, ensuciar las estelas, acostarse o treparse en ellas, saltar de una a otra, tomar sol en traje de baño.

Resulta llamativo también que las veces en que el monumento fue asediado por autores anónimos con grafitis y esvásticas, estos fueron rápidamente removidos, volviendo al memorial a su estado inicial. Cabe preguntar si no debieran conservarse tales inscripciones,

pues en definitiva son la prueba de las tensiones y conflictos que todo hacer memoria implica. Por otra parte, a mi juicio, las marcas de este tipo darían más fuerza al monumento, porque demostrarían la elocuencia que las estelas de hormigón poseen al generar acciones de repudio de esa naturaleza entre sus muros, y evidencian que no pasa inadvertido.

En directa relación con esto, Beatriz Sarlo observa con razón que «las prohibiciones que acompañan al monumento son una consecuencia de su austeridad simbólica»[670]. Ese es uno de los riesgos de propuestas monumentales que en su abstracción resultan ininteligibles, y al estar emplazadas en el espacio público se exponen a usos que no fueron pensados por quienes los crearon pero que no pueden ser censurados o deliberadamente prohibidos. De alguna manera, estas instrucciones y el centro de documentación (cuya visita en mi opinión es verdaderamente movilizante y superadora del recorrido previo del memorial) exhiben el fracaso de un memorial que aparentemente no puede hablar por sí mismo.

La posición del historiador Reinhart Kosselek[671] en relación a los problemas que plantean los monumentos en Berlín merece ser puesta en consideración. Sostiene que está totalmente claro que todo monumento erigido lleva consigo el peligro de la petrificación. Da igual que se convierta en bronce o que se petrifique: el recuerdo se materializa y, precisamente porque fija institucionalmente formas de recuerdo materializadas, no se debe dejar de distinguir el peligro de que un monumento bloquea el propio recuerdo. Y pregunta a propósito del memorial de Eisenman:

> «¿Es correcto que en Alemania solo se erija un monumento a los judíos muertos? Sé que toda contestación es compleja, y tiendo, no desde el principio pero tras larga reflexión a lo largo de los últimos años, a solo considerar realizables dos posibilidades. O bien la República Federal, es decir nuestros representantes elegidos en la Cámara Baja Federal, decide erigir monumentos a todos los grupos específicos de víctimas, o bien nos decidimos a erigir un monumento a los verdugos que recuerde a todas las víctimas por igual. Toda solución diferente a esta fijaría huecos en el recuerdo, que causarían que muchos millones de asesinados cayeran en el olvido»[672].

La monumental monumentalidad del memorial es atacada con distintos argumentos que como vimos van desde su hermetismo a su intención de honrar solo una porción de la memoria de

---

[670] Beatriz SARLO. «El dilema del monumento» en *La Nación,* Buenos Aires, 15 de agosto de 2009.

[671] Reinhart KOSSELEK. «La discontinuidad del recuerdo» en *Deutsche Zeitschrift für Philosophie,* vol. 47, n° 2, Berlín, 1999, pp. 213-222 [traducción de la autora].

[672] Cabe aclarar que a raíz de estas controversias en torno al emplazamiento y financiamiento del Estado solo de un memorial que evoque el Holocausto de los judíos, y no de los gitanos, de los enfermos, de los comunistas, etc., quienes también fueron víctimas del nazismo, se construyó justo frente al monumento, en el Tiergaten, un memorial a las víctimas homosexuales del nazismo inaugurado en el 2008.

dicho pasado. A este respecto encuentro bienvenidas aquellas propuestas que no se consideran la única versión del pasado sino que optan por representar una porción de aquel, renunciando al relato omnisciente; es así como el centro de documentación del monumento destaca la pequeña memoria, exponiendo cartas y relatos de vida concretos que remiten de modo paradigmático a una porción de pasado, que a su vez habla de la catástrofe y logra generar una emotiva experiencia en quien lo recorre.

A su vez, y en relación con la posibilidad de erigir y enaltecer dimensiones alternativas de la memoria en Berlín, destacamos otras formas memoriales que no son iniciativas del Estado, o que si lo son, no apuntan a esa monumental presencia del *Monumento a los judíos asesinados*: no tienen presencia monumental sino que esperan ser descubiertos e interceptados por el transeúnte. Pensamos en instalaciones como la de los carteles de la memoria[673] ideados por los artistas Renata Stih y Frieder Schnock en 1993 y emplazados en la Bayerischer Platz de Berlín, iniciativa de un grupo de vecinos que se propuso desenterrar los rastros de la intensa presencia de la comunidad judía en el distrito antes de la guerra. Se realizó un concurso donde resultó ganadora la mencionada propuesta que buscó construir un memorial que debía servir no solo como un lugar donde la gente pudiera recordar y llorar a los judíos asesinados de su distrito, sino también reflejar los eventos diarios del vecindario del que seis mil personas desaparecieron sin dejar rastros. El memorial consiste en ochenta carteles de memoria colocados en postes que de un lado tenían la inscripción que correspondía a las leyes del nazismo o extractos de relatos de opresión, y del otro una imagen lingüística o pictórica que expresaba la violencia política que a diario emergía a través de esas leyes, violencia que no se dio de un día para el otro sino en un lento proceso que culminó en la deportación y el exterminio de millones de personas. Estas señalizaciones marcan el entrelazamiento temporal entre presente y pasado, la brutal incomprensión de ese pasado que hoy parece inverosímil.

Así, de un lado está la imagen de un sello de goma y del otro lado la inscripción: «Los judíos no podrán servir más al Estado, 7 de abril de 1933»; la imagen de un estuche de violín y la inscripción: «Se prohíbe el trabajo para los músicos judíos»; la imagen de un traje de baño y la siguiente inscripción: «Baños y piscinas en Berlín están cerradas para los judíos, 3 de diciembre de 1938»; la imagen de una bufanda y unos guantes, y la inscripción: «Los judíos no podrán recibir raciones de tarjetas para vestimenta, enero de 1940»; la imagen del dial de un teléfono y la inscripción: «Las líneas de teléfonos de casas judías serán cortadas». Estos carteles exhiben el horror desde sus más perversas aristas domésticas.

[673] *Stih & Schnock.* [En línea]. Disponible en Internet en http://www.stih-schnock.de/.

Decimos que este memorial es descentralizado ya que su recepción es aleatoria, los transeúntes pueden hacer cada uno una experiencia determinada y habrá tantas formas de «recorrerlo» como personas. Si se trata de descentralizar la memoria, esta intervención cumple con su cometido doblemente: se emplaza en un barrio, es decir no se encuentra en zonas céntricas y de carga simbólica de la ciudad como sí lo está el *Monumento a los judíos* —a metros del Reichstag y frente al Tiergarten—; tampoco concentra en un objeto el sentido de la rememoración sino que lo esparce en varias señalizaciones que deben ser identificadas como tales y asumidas por destinatarios activos.

No obstante, hay que reconocer que precisamente por su ubicación, y por ser una intervención dispersa, puede no ser «visible» para quien no reconoce en esa señal un cartel de memoria. Así, entre los peligros que tales tipos de obras conllevan, destacamos que la intelectualización del hecho artístico ha dado lugar en algunos casos al hermetismo de las mismas. Para quien se dispone a interpretarlas por fuera de cierta contextualización que las vivifique, estas resultan mudos gestos que lindan con el desconcierto. De allí que se señale el riesgo que la dependencia de la obra hacia el pensamiento genere artefactos insípidos si no están provistos de una exploración crítica a través de la palabra.

En relación a las estéticas de memoria, es preciso señalar la importancia de que tales obras sean accesibles a las generaciones futuras. Este puede ser un legítimo cuestionamiento ya que el arte memorial tiene alcances esencialmente morales que se imponen en la necesidad de comunicar sentidos a través de las obras.

Como señala Huyssen, no hay garantía alguna de que los monumentos de la actualidad, diseñados y construidos con participación pública, debates encendidos y compromiso para mantener la memoria, no se erijan algún día en figuras del olvido como sus predecesores del siglo XIX. Sea como fuere, por ahora un medio viejo, que en su momento había sucumbido al ritmo vertiginoso de la modernización, hoy goza de nuevas posibilidades en una cultura híbrida de los memoriales y los medios.

Por ello, es preciso reparar en la calidad dialógica de los monumentos y reconocer que las discusiones sobre los memoriales son sumamente provechosas pues en definitiva el éxito o fracaso de los monumentos dependerá de lo que se haga con ellos, porque pueden en el futuro transformarse en aquello de lo que huían. Según vimos en autores como Huyssen, Young y Buchenhorst, ningún monumento podrá por sí solo transmitir en su totalidad el Holocausto, esa zona de inenarrabilidad —señalada incluso por los sobrevivientes al momento de construir su testimonio— que marca no una imposibilidad, sino una advertencia y la necesidad de intentar una y otra vez desafiar ese vacío.

A partir de estas exploraciones en torno al arte contemporáneo que evoca el Holocausto, concretamente en Berlín, por considerar que esta ciudad está llena de cicatrices que emergen en su espacio público y la vuelven particularmente interesante para el análisis de casos, decimos que resulta muy positivo que haya múltiples aproximaciones al pasado y que esas prácticas sean ejercicios de memoria antes que formas memoriales eternas, *pequeñas memorias* que planteen el recuerdo como una tarea en presente pero también a futuro.

La contracara de este pluralismo es el hecho de que todos los soportes conviven defendiendo su propia posición y generando así una babel de concepciones; sin embargo, tal diversidad da la pauta de que ninguno de ellos es el verdadero, y esta forma coral, no centralizada de la memoria que plantean es lo que los vuelve bienvenidos.

El reto que entonces asumen no solo es evitar el criterio canónico monumental, sino tener presentes los riesgos que corren al decidir virar el rumbo y proponer otros modos de hacer memoria, al pretender no representar la ausencia con una inmortal presencia sino con el vacío, al plantear memorias efímeras, al interpelar a los transeúntes, al invitarlos a generar ellos un acontecimiento de memoria antes que una contemplación pasiva y redentora, a generar objetos que incomodan, que causan adhesión aunque también fervoroso rechazo, pero que en todo caso no pasan desapercibidos. El desafío es que se multipliquen las evocaciones ininterrumpidamente para que nos dejen pensando a nosotros y den qué pensar a las próximas generaciones, memorias en presente, memorias a futuro.

Un caso de semiología urbana en Montevideo: el Memorial del Holocausto del Pueblo Judío como textualización del dolor

Pablo Pallas
Universidad de la República

1. Propedéutica de una referencialidad poliédrica, significados y significantes

Aquel que mira, *textualiza*[674]; es inevitable. No solo porque piensa y reflexiona acerca del propio mundo-entorno, sino porque, a su vez, algo expresa e incluso —como concreción del intercambio— algo efectivamente dice[675]. El memorial[676] uruguayo a los hombres y mujeres judíos víctimas del nazifascismo, atendiendo a un sentido barthesiano que se postula para *discusión del signo*[677], se comprende como objeto de semiología urbana por causa de su existencia misma, que es significante[678] o «mediadora»[679], puesto que la visibilidad-legibilidad[680] que logra, intensifica (física y sensorialmente) la imaginería.

[674] La *textualización* se considera, en esta tesela, como efecto de las imágenes [de aquellas *semejanzas complej*as cuya forma canónica son los morfismos], i.e. como manifestación semántica de las tensiones existentes, en el campo de las resoluciones cognitivas, entre las relaciones *apotéticas* y las *paratéticas* por causa del paisaje. Véase: Gustavo BUENO. «Imagen, símbolo, realidad» en *El Basilisco*, 1.ª época, n° 9, Oviedo, enero-abril de 1980, pp. 57-74. *Filosofía.org.* [En línea]. Disponible en Internet en http://www.filosofia.org/rev/bas/bas10908.htm.

[675] Véase Lorenzo PEÑA. *El ente y su ser: un estudio lógico-metafísico*. León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 1985, p. 274.

[676] El objeto de estudio del artículo es la construcción *Memorial del Holocausto del Pueblo Judío,* inaugurada el 10 de noviembre de 1994 en Montevideo y emplazada sobre el tramo de la costa denominado rambla Presidente Wilson. Se erigió a iniciativa del Poder Ejecutivo y mediante aprobación del Parlamento [ley n° 16.320, art. 252], siendo Luis Alberto Lacalle presidente de la República Oriental del Uruguay. Véase: Antonio MERCADER. «Prólogo» en *Memorial del Holocausto del Pueblo Judío*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 1995.

[677] Véase Claude LÉVI-STRAUSS. *Antropología estructural*. España: Paidós Studio, 1987, p. 35.

[678] Véase Antonio MONEGAL. *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas.* Madrid: Tecnos, 1998, p. 44.

Las correspondencias polimórficas de ese poliedro, sus vinculaciones poéticas o políticas con los mundos de lo urbano y de la urbanidad, se hallarían configuradas situacionalmente —mediante su *cierre tecnológico*[681]— en la forma de tránsito que el sujeto de historicidad logra conjeturar, reduciendo la generalidad del lugar a conocimiento o propósito toponímico, a sitio denominado y a multiplicidad de sitios denominados, puesto que los lapsos del tránsito por el Memorial se distinguen mediante el *nombre*. Esta tesela[682] intenta confirmar alguna comprensión de esa cuestión urbana, a la vez que multiplica las contrariedades polisémicas en que esa cuestión converge. Su objetivación semiológica resulta además *irreducible* a *un sentido*, *un* referente, o *una* intención[683]*.* Es una labor especulativa que implica, de alguna manera, un ejercicio de fuga[684] de aquellas logotécnicas[685] que fundan objetivamente la construcción poliédrica.

En principio, se halla la topografía del memorial, su superficialidad circular, intervenida como significación[686] o secuencia narratológica, que desafía —en la perspectiva de quien *ad*mira— las prácticas experimentales con que el sujeto de historicidad elabora una comprensión

[679] Véase Marco DE MARINIS. «El espacio escénico en el teatro contemporáneo: la herencia del siglo XX» en Osvaldo PELLETITERI. *Estudios de teatro argentino e iberoamericano*. *Teatro, memoria* y *ficción*. Buenos Aires: Galerna–Fundación Roberto Arlt, 2005, p. 83.

[680] Véase Kevin LYNCH. *The Image of the City*. Estados Unidos: Joint Center for Urban Studies [Massachusetts Institute of Technology–Harvard College], 1960, pp. 9-10.

[681] El *cierre tecnológico* es discutido por filósofos como Gustavo Bueno para la discriminación estética entre las construcciones correspondientes con lo arquitectónico civil, militar, religioso, etc., lo escultórico [figuras de bulto en general], o lo ingenieril [teorías y aplicaciones de tratados técnicos, para procedimientos industriales].

[682] El artículo que se presenta es un inacabado intento de resumen de su texto completo y original. *Prometheus Channel*. [En línea]. Disponible en Internet en http://prometheuschannel.blogspot.com/. Agradezco, especialmente, las orientaciones de R. Wajner en el desarrollo de la labor compilatoria, en oportunidad de entrevistarlo en julio de 2010 como presidente del Comité Ejecutivo del Memorial del Holocausto del Pueblo Judío.

[683] Véase José Manuel CUESTA ABAD. *]Clausuras[de Pierre Klossowski*. Madrid: Ediciones Arte y Estética, 2008, p. 17.

[684] Ese ejercicio de fuga —que es pensar especulativamente el objeto— implica reducciones constructivas: podría haber mil millones de átomos en un signo de puntuación y, sin embargo, esa constatación no tiene por qué suponer la reducción de la gramática a una cuestión de propiedades químicas. ¿Por qué? En términos metodológicos, porque ese mecanismo no permite especular acerca de la producción de conocimiento ortotipográfico.

[685] Véase Roland BARTHES. *La aventura semiológica* [trad. R. Alcalde]. España: Paidós Ibérica S. A., 2009, p. 35.

[686] Véase Antonio MONEGAL, op. cit., p. 29.

sintética de sí mismo. Habrá que afirmar, pues, que mirar una obra urbana, discutir sus particularidades intrínsecas, es (introspectivamente, a manera apotética) mirar*se*[687].

La pertinencia del lugar como causa de reflexión, por tanto, resulta de su efecto *re*creador del pensamiento a partir de la emergencia de inacabados *significantes típicos*[688]. Este procedimiento de trabajo no implica separarse de los *realia*[689], de las mediaciones materiales con que se implementa potencialmente, si no se concreta una satisfacción empírica por causa del objeto logrado (que es además, interpretativamente, objeto en relación). Especificar la existencia poética del objeto *para sí* (en los términos de una *positividad* foucaultiana) es distinto que caracterizarlo *en sí*[690]*.* En términos de tropo, podría mencionarse que todos los signos[691] del lugar, en el conjunto de sus permutaciones, habrán de hallarse esculpidos (exteriorizados) bajo la égida de un recorrido conceptualmente arquitectónico-ingenieril. Además, en términos estéticos hay que discutir qué es concretamente este memorial. No es una plaza, no solo porque no se corresponde con su estructura ingenieril, sino porque esta hace referencia a un lugar en el que lo monumental o específicamente lo escultórico existe o podría existir «por ahí» en su *todo*[692]. El Memorial, sin embargo, no posee una monumentalidad aislada o un sitio escultórico per se, puesto que lo total de su estructura *es* monumento escultórico. Es necesario también especificar que no solo se trata de escultura o exterioridad, puesto que, como poliedro, su construcción define el recorrido interior y de sus aledaños (hay entradas o descensos, escalinatas, pontones, rampas, ascensos, etc.). En su «interior», a su vez, no hay una pieza que se distinga por sí misma, tal como podría ocurrir en un mausoleo que exalta una personalidad o en un museo que se apropia de lo patrimonial. No hay un elemento que se resuelva como acaecimiento, salvo lo estructural en sí mismo: el muro

---

687 Si se asumen las discusiones estéticas de Gustavo Bueno, podría especularse con que toda figuración es causa de provocación apotética.

688 Véase Antonio MONEGAL, op. cit., pp. 44 y 45.

689 La tarea de discutir sobre el Memorial del Holocausto del Pueblo Judío vincula toda metodología de investigación con la lengua de un pueblo que, en este caso, es el hebraico. Atendiendo las especificaciones de S. Vlahov y S. Florin acerca del campo de los *realia*, se hace referencia a la operatoria de resolver denominaciones de objetos descritos.

690 Véase Claude LÉVI-STRAUSS, op. cit., p. 43.

691 El término *signo* se utiliza aquí como adecuación del pensamiento respecto de la práctica de admirar un objeto. Por otra parte, la afirmación *todos los signos* no se formula en términos empíricos sino especulativos. [Roland BARTHES, op. cit., p. 36 y ss.].

692 Se postula como idea de ese «todo» lo que en términos holóticos propone G. Bueno: un «todo atributivo» cuya multiplicidad de componentes se asocia por sinalogía. Las partes heterológicas, para el caso del Memorial, serían dependientes entre sí. Ello no implica una separación radical respecto de sus extra partes allegadas, sino su involucramiento en una totalidad atributiva [a la manera de dos orillas y el puente que las conecta].

o, superficialmente, a la manera de las fragancias, las multiplicaciones de sus paramentos. Predomina la *estructura*, denominación solo intuitiva[693] puesto que sus límites mismos son «difuminados»: todos los elementos avenidos —toda la estructura— son, en una amplitud gentil del sentido, una *poética escultórica*.

Esa disquisición de tensiones estéticas a partir de sus componentes constituye, en efecto, un logro paisajístico[694]. La intervención del suelo, es decir, el trabajo proyectado por el paisajista, redujo ficcionalmente la topografía del lugar a *sitio*. Así, el poliedro urbano resultó convertido en poema erigido[695] —o poema físico—, que es concreción en una totalidad atributiva significante y *en* un territorio.

Ante esa problemática de la delimitación brumosa del objeto, de la inexactitud de su *re*conocimiento, la tarea descriptiva podría resultar frustrante. Acercase al Memorial del Holocausto del Pueblo Judío implica, solo por la acción de circundarlo, ejercer un desplazamiento al que la «sensación estética» le es ínsita (reconociendo su *oikoumene*, es decir, mientras va designándose *lo más conocido*)[696]. La sola práctica de hallarse en el lugar no necesariamente implicará descubrirlo. Pero esta condición es, por su parte, fundadora de un proceso de autorreconocimiento (¿cómo conocerse a sí mismo el sujeto de historicidad, cómo saber quién es, si ignora la validez del lugar que vivencia?).

El interés semiológico acerca del Memorial no se discute, por tanto, a partir de su ornamentado o de su manifestación figurativa, propiamente material, sino por lo *perlocutivo de su existencia*[697], es decir, por el entorno[698] que provoca. Su topografía confirma una poética a partir de la *semantización*[699] de sus objetos de escultura y del despliegue de su proyección arquitectónica mediante aplicaciones tecnológicas. Ese significado[700] necesita de asociaciones, en efecto, de una «huella» con la que se resuelva una comprensión más o menos compleja, más o menos exacta. Esa dimensión psíquica de la memoria, por lo menos en la trama de su clásica dilucidación lingüística, requiere asimismo de la especificación de su forma[701]: o *literal*

---

693 Véase Julien BENDA. *El pensamiento vivo de Kant*. Buenos Aires: Editorial Losada S. A., 1945, pp. 103-106.

694 La realización paisajística de este memorial estuvo a cargo de Carlos Pellegrino.

695 Véase Antonio MONEGAL, op. cit., p. 204.

696 Véase Roland BARTHES, op. cit., p. 338.

697 Véase E. AIZENBERG. «Nation and Holocaust Narration: Uruguay's Memorial del Holocausto del Pueblo Judío» en J. LESSER y R. REIN. *Rethinking Jewish-Latin Americans*. Estados Unidos: University of New Mexico Press, 2008, p. 207 *passim*.

698 Véase Roland BARTHES, op. cit., p. 50.

699 Ibídem, p. 41.

700 Véase Antonio MONEGAL, op. cit., p. 21.

701 Véase Tzvetan TODOROV. *Los abusos de la memoria*. España: Paidós Asterisco, 2000, p. 30.

o *ejemplar*. Concretamente, mediante la forma de la *ejemplaridad* se construirían oportunidades pedagógicas (aleccionadoras)[702] para los educandos y, en general, para el sujeto de historicidad que desea resolver, mediante la palabra, la incógnita de por qué verdaderamente mira.

Si bien en términos de imagen la contigüidad de aquello que el Memorial expresa implica poética o sustantividad, su origen o su sustrato lingüístico —que es signo sometido primitivamente al cuerpo[703]— no es otro que el de las onomatopeyas del dolor. Su rememoración, de alguna manera, es lo que permite una y otra vez modificar o densificar el estatuto de sus propias imágenes[704]. La propia tarea didáctica trata acerca de la emergencia de oportunidades de *contrastación*. No se relega el drama de vida: se cartografía, se tipifica metodológicamente a la persona humana como fuente de videncia, se discute la legitimidad circular de la imaginería surgente[705]. No obstante, incluso al analizarse mediante el más rotundo realismo[706] la cuestión del *dolor*[707], hay que prevenirse contra una metafísica del mal, contra una práctica que desvirtúe la comprensión del Holocausto en cuanto hecho eminentemente político en su versión material más concentrada[708].

La problemática acerca de la *representación*, de aquello que-se-desea-que-sea-mirado, es decir —tal como lo especifica S. Weingarten[709]—, la discusión acerca de cómo se visibiliza el horror de lo vivido y su memoria (incluso la verdad histórica que lo comprende), de cómo se resuelve una *distancia óptima*[710] para hacer conocer eso que de alguna manera resulta irrepresentable,

[702] Ibídem, p. 31.

[703] Véase José Manuel CUESTA ABAD, op. cit., pp. 17-18.

[704] Véase Tzvetan TODOROV, op. cit., p. 25.

[705] Véase Lior ZILBERMAN. «Cine y Shoá, los debates actuales» en *Nuestra Memoria*, año XVI, n° 33, Buenos Aires [Fundación Memoria del Holocausto–Museo de la Shoá], abril de 2010, p. 193.

[706] Véase Antonio MONEGAL, op. cit., p. 19.

[707] Véase David VIÑAS PIQUER. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, 2007, pp. 452-453.

[708] Véase Alberto SUCASAS. «Holocausto y modernidad. Tres tesis críticas» en *Nuestra Memoria*, año XVI, n° 33, Buenos Aires [Fundación Memoria del Holocausto–Museo de la Shoá], abril de 2010, p. 32.

[709] Entrevista a la psicóloga Sima Weingarten, vicepresidenta de la Fundación Memoria del Holocausto–Museo del Holocausto de Buenos Aires y directora de la publicación *Nuestra Memoria* [Buenos Aires, diciembre de 2010].

[710] La *distancia óptima* que discute S. Weingarten entre lo real y los tropos con que se figuraría una poética, se halla ínsita en los antecedentes de discusión interpretativa acerca del caso montevideano: «La escala del Memorial, visto desde la rambla o desde el río, interpreta con sensibilidad el espíritu del tema tal cual lo trasmiten las bases y si bien en este anteproyecto, el concepto de memorial formulado es comprendido y transmitido en una forma que el Jurado comparte plenamente, este entiende que la expresión de la ruptura de los valores colectivos que significó el Holocausto, deberían transmitirse con un mayor grado de expresividad y

implica necesariamente postular una construcción didáctica acerca del entorno. Esta didáctica de la monumentalización[711] requiere de una experiencia-realidad. Si se asume lo especificado por Weingarten, ello ha de lograse mediante una conjunción de lo documentario y lo testimonial. Lo testimonial resulta problemático en sí mismo, por la existencia de lo que Weingarten denomina *escotomas de la memoria*, aparecidos en los relatos de la primera generación de la Shoá[712]. La labor pedagógica de *hacer experimentar para saber*[713] permite discutir la cuestión del antónimo del *olvido*[714], asociado con la *memoria* o con la *justicia*.

Si se asume que un rasgo constitutivo de las prácticas dialécticas de la memoria es la *selección*, hay que especificar que tanto el recuerdo como el olvido le son inmanentes[715]. En términos de semiología urbana, la didáctica de la monumentalización, que tendría por fin tanto la discusión de la poética como de lo verdadero, comprendería la inquietud por lograr lo que Weingarten habilita a razonar con su «distancia óptima»: ¿cómo resolver esa desemejanza notable con el hecho político de las masacres perpetradas, de las persecuciones acometidas, de la resistencia heroica de sus víctimas, en un *ahora* de representación?[716] Mediante antónimos,

---

emblematismo en la zona de discontinuidad que en este diseño se propone» [A. VALENTI, C. HOJMAN, Á. KALENBERG, C. BARAÑAÑO, A. PERDOMO. «Fundamento del jurado para designar el Ganador del Concurso» en MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA. *Memorial del Holocausto del Pueblo Judío.* Montevideo: MEC, febrero de 1995]. El jurado falló a favor del proyecto presentado por los arquitectos G. Boero, F. Fabiano y S. Perossio y por el ingeniero C. Pellegrino.

711 Un antecedente de la discusión de las problemáticas de la monumentalización en términos geográfico-psicológicos se halla en la crítica de Isidro Más de Ayala a la estatua *El inmigrante*. El autor discute cómo su realización estética se desvincula de la causa física de su origen. Como objeto es trivial o incluso carente de poética respecto de la realidad a la que intenta aludir: «Montevideo, pese a los estímulos oficiales, no ha producido todavía un vate como Campoamor. Pero, en cambio, ya tiene monumentos. [...] El primero que se encuentra llegando a la ciudad es la llamada estatua del emigrante. Robusto, bien nutrido, avanza hacia uno de los portones laterales de la Aduana, llevando sobre el hombro una bolsa repleta de mercancías. Sorprende el buen estado alimenticio del recién llegado porque nadie que coma tan bien cambia de sitio». Isidro MÁS DE AYALA. *Y por el sur el Río de la Plata* [cap. III: «Montevideo»]. Buenos Aires: Talleres Gráficos Gamma, 1959, p. 122.

712 Véase Marcia RAS. «El Holocausto, una aproximación desde fuentes primarias» en *Nuestra Memoria*, año XVI, n° 33, Buenos Aires [Fundación Memoria del Holocausto–Museo de la Shoá], abril de 2010, pp. 345-346 y 350.

713 El *deseo de saber* se hallaría en tensión con la propia existencia de lo figural. Véase Antonio MONEGAL, op. cit., p. 38.

714 Véase Carlo GINZBURG. «Prueba, memoria y olvido» en *Nuestra Memoria*, año XI, n° 26, Buenos Aires [Fundación Memoria del Holocausto–Museo de la Shoá], diciembre de 2005, p. 21.

715 Véase Tzvetan TODOROV, op. cit., p. 16.

716 Véase Joseph RATZINGER. *Jesús de Nazaret* [trad. B. Bas Álvarez]. Buenos Aires: Planeta, 2007, p. 11.

lo que se pretendería es la comprensión de la Shoá a partir de una pedagogía de la libertad[717] que discuta incesante y sistemáticamente toda política de infrahumanización que el sujeto de historicidad —un sistema— promueva o padezca.

El ejercicio de memoria —inmerso en una cartografía pedagógica— requiere, en su circunstancia formativa, aunar voluntad, consentimiento, razonamiento, recreación, libertad[718]. De este modo, las hesitaciones logran su génesis: ¿la memoria para qué?, ¿para convencer acerca de qué? En esa disposición de enseñanzas es fundamental que el monumento, como poema-objeto, no quede reducido a un señalamiento, a la sola práctica gestual, si eso implica omitir la oportunidad de particularizar su sentido. Se asume pues como conveniente la cautela en los desplazamientos didácticos, so pena de minimizar la comprensión del poliedro mediante la sola *definición ostensiva* (sin que por eso deba negarse lo propio y vital de un contexto deíctico)[719].

2. Objetivar (objetar) miradas, verter lo vivencial de las cosas en palabras

La impresión que provoca la cuestión poliédrica en el ánimo de quien la piensa depende del propio sujeto de historicidad, que practica criterios de relación con el propósito de hallar, de denominar y de resolver. Para que algo así se logre, hay que intentar algún tipo de saber, hay que *saborear* lo escultórico y lo arquitectónico de este memorial, que pretende participar de dos dominios no necesariamente convergentes: el de la figuración y el de la verdad. Ese «realismo», en términos sociológicos, no se afirma para intensificar algún tipo de formulismo respecto de modelos consagrados, o para que prolifere una mera repetición de modelos impuestos; trata, en cambio, de una *cautela política*[720] aplicada a ese dolor vivido/vívido (aunque no necesariamente relatado, no necesariamente resuelto en un léxico) por la primera generación de la Shoá, respecto de la propia Shoá[721], cuando se discute cómo interviene en

[717]Ibídem, p. 76.

[718]Véase Tzvetan TODOROV, op. cit., p. 23.

[719]Véase John LYONS. *Semántica lingüística. Una introducción* [trad. S. Alcoba]. Barcelona: Paidós Comunicación., 1997, p. 329.

[720]Véase Arnoldo LIBERMAN. «Los dos rostros de las palabras» en *Nuestra Memoria*, año XVI, n° 34, Buenos Aires [Fundación Memoria del Holocausto–Museo de la Shoá], diciembre de 2010, pp. 214-215.

[721]Véase Marcia RAS, op. cit., p. 347.

una realización poética la (implacable) metáfora[722] (por su mímesis, o por su diégesis, o por sus disociaciones con las prácticas de la representación).

Se hace necesario discutir en qué consiste esa sensación de pudor antimetafórico que subyace en el temor político no a un poliedro sino a cómo ese poliedro —su fetiche[723]— es asumido ideológicamente por las múltiples miradas[724]. ¿Es posible participar de una ciudad[725], de una construcción urbana, en tanto aquel-que-mira-sus-objetos se halla carente del conocimiento político de sus causas? Esas prácticas de omisión y de ignorancia, ¿no inhiben la densificación prolífica de lo real urbano, si todo se pauperiza al binarismo[726] de *aprobar* o *desaprobar* —por efecto de una imagen despojada de historicidad— el objeto en lo cotidiano, sin oportunidad para una *fuga poética*, para producir algo más que una continuidad, algo más que una planicie por paisaje?

Respecto de la Shoá quizá se confunde la lucidez y lo entrañable de lo vívido cotidiano con la exigencia de una solemnidad extrema[727]. El realismo —esa *inclinación realista*— posee un carácter supletorio que inhibiría lo metafórico[728], entendido ese carácter como un *acento de verdad* en lo concreto de su quehacer. Ese requisito, esa inquietud que rastrea los objetos con pretensión arqueológica, termina convirtiéndose en un fijismo político que impide confirmar dialógicamente la validez estético-histórica de una construcción pensada para la urbe[729]. El

---

[722] Véase Antonio MONEGAL, op. cit., p. 24.

[723] Hablamos de *fetiche* en los términos de *espacio antropológico* con que Gustavo Bueno discute esa problemática. El término hace referencia a cómo comprender la existencia del objeto a partir de connotaciones axiológicas positivas y, por tanto, a cómo contraponerlo con la religión, la etnografía y la nosología psiquiátrica cuando lo confunden con la magia y lo restringen a sinónimo de aberración, perversión, degeneración o primitivismo.

[724] Véase Manuel REYES MATE. «Libertad de expresión o apología del terror» en *Nuestra Memoria*, año XVI, n° 33, Buenos Aires [Fundación Memoria del Holocausto–Museo de la Shoá], abril de 2010, pp. 35 y ss.

[725] Véase Roland BARTHES, op. cit., p. 350.

[726] Véase Daniel KURYJ. «La Bauhaus, la construcción del Tercer *Reich* y el Holocausto» en *Nuestra Memoria*, año XVI, n° 34, Buenos Aires [Fundación Memoria del Holocausto–Museo de la Shoá], diciembre de 2010, p. 233.

[727] Respecto de la representación y los prejuicios ante la construcción estética, podrían referirse los estudios del cómic *Maus* creado por Art Spiegelman en: Josefina LIENDO. «*Maus*. Un manifiesto contra el silencio» en *Nuestra Memoria*, año XVI, n° 34, Buenos Aires [Fundación Memoria del Holocausto–Museo de la Shoá], diciembre de 2010.

[728] Véase Antonio MONEGAL, op. cit., p. 15.

[729] Valga por caso mencionar que la arquitectura y escultórica promovida por el fascismo italiano en Montevideo fueron ineludiblemente resignificados en la segunda mitad del siglo XX. Entre sus diversos significantes, destáquese la réplica de la *Lupa capitolina* inaugurada en 1938 y localizada en las cercanías del parque Batlle y Ordóñez, como homenaje de Roma a Montevideo. Ese y otros significantes pretéritos ya a finales del siglo XX debieron empezar a convivir con mundos de pensamiento que desplazan el ideario infrahumanizante.

opus que fuese recreado no sería prueba inmediata de un hecho de la historia, o del cumplimiento efectivo de una responsabilidad. De este modo, se discute teóricamente el valor político de la realización poética (sin que ello implique que el placer de representar se vea reducido a una mera evidencia política o a un manual para párvulos).

Si bien en la gnoseología aristotélica es posible reducir toda *poiesis* a política, incluso la responsabilidad política del sujeto de historicidad —por sus concreciones—, no debe tergiversarse en servilismo ideológico ni en simplismo expresivo. Por pretenderse el convencimiento, no debe desatenderse el síntoma de infrahumanidad que implica el ánimo de subsumir la concreción poética en la «comunicación»[730] (absolutización que erradica la oportunidad hermenéutica)[731]. La poética, desligada de la cuestión propagandística[732] y no supeditada a entimemas morales, es objeto de crítica estética respecto de los intercambios en los que se objetiva como producto emancipado de la sola cotidianidad.

La cuestión se formula: ¿es pertinente un memorial?[733] Ante esa incógnita, habría que agregar: ¿respecto de qué espaciotemporalidad y de qué responsabilidad?[734] En el caso montevideano, en el que el voto mayoritario de la ciudadanía uruguaya ratificó una legislación que limita las facultades de la Justicia para atender los casos de violación a los derechos humanos durante la dictadura instaurada de 1973 a 1985 —a pesar de que, según la Constitución, el Poder Judicial posee independencia del Ejecutivo y del Legislativo—, un Memorial del Holocausto del Pueblo Judío es un *síntoma de verdad* que convendría que se detectase a tiempo para no padecer de ceguera ideológica a la hora de actuar en las elecciones y decisiones políticas; y esa labor intelectual compromete a toda una didáctica urbana. Se trata de una construcción que hace de la persona un eslabón entre lo retrospectivo y lo prospectivo. La emergencia de los memoriales conviene, pues, a la explicitación de las carencias significantes por las que de facto podría resultar caracterizada una población urbana. La heroica desautorización del *ghetto*[735]

---

[730] Véase Peter STEINER. *El formalismo ruso: una metapoética*. Móstoles, España: Ediciones Akal S. A., 2001, p. 33.

[731] Véase Roland BARTHES, op. cit., p. 339.

[732] Distinto de la propuesta sociológica weberiana de *racionalización* a partir de un *materialismo político*, acaso habría que discutir cómo la poética, recluida en la tarea propagandística, convierte su atención al carisma en un mero servilismo burocrático.

[733] Véase Pedro G. CAVALLERO. «Con el Memorial del Holocausto, Berlín tiende una mano al pasado» en *Nuestra Memoria*, año VIII, n° 17, Buenos Aires [Fundación Memoria del Holocausto–Museo de la Shoá], marzo de 2001, p. 14.

[734] Véase Diego TATIÁN. «Las lecciones del Holocausto [leyendo a Bauman]» en *Nuestra Memoria*, año XVI, n° 33, Buenos Aires [Fundación Memoria del Holocausto–Museo de la Shoá], abril de 2010, pp. 151 y 153.

[735] La situación de *ghetto* se remonta a los judíos del año 315 d.C. en adelante, aunque el término como tal comienza a aplicarse en la Venecia del siglo XVI. Véase Jaime VÁNDOR. «Del antijudaísmo precristiano al

lograda por los judíos en su resistencia implica, de alguna manera, la discusión de lo fronterizo en el dominio topográfico. Esa expansión política —quizá de manera intuitiva— resultó continuada en el Memorial por el *cierre tecnológico* de la arquitectura, la escultura y la ingeniería aplicadas.

El memorial montevideano (de noviembre de 1994) precede a la fundación del Holocaust-Denkmal berlinés (de mayo de 2005) y aun a la reapertura del complejo museológico israelí de Yad Vashem (יד ושם), iniciado en 1953 y reinaugurado en marzo de 2005. El caso montevideano logra incluso concretar una construcción que, en otro contexto, se consideró anteriormente un objeto urbano insuficiente y controversial: en 1978 el presidente estadounidense James Carter nombró un comité dirigido por E. Wiesel para estudiar la factibilidad de un *Memorial*[736] y se entendió que este no comprendería de manera suficiente la labor de recordar las lecciones del pasado (problema que se superó con la concreción del Museo de la Shoá en la ciudad de Washington). No se comprende la concepción del Memorial del Holocausto del Pueblo Judío como un mero ensimismamiento étnico, ni puede hablarse de sectarismo o chovinismo cuando se intenta la apertura comprensiva hacia los traumas de un belicismo de relevancia secular, para una nación que —tal como lo reafirma Rita Vinocur[737]— padeció la *unicidad* y la *especificidad* persecutoria con el propósito de su exterminio[738]. Incluso lo propiamente *judío*, en términos sociológicos, hace referencia a multiplicidad de prácticas económicas, políticas y sociales que no se acotan a la sola cuestión religiosa o de colectividad.

En la construcción de los memoriales ha primado una apertura que permite desplazamientos por, entre y sobre el poliedro arquitectónico (respecto de sus proyecciones: forma y espacio). En ese sentido, con relación a las imágenes que se presentan al «mirar» su complejidad corpórea, el memorial de Montevideo convierte la cuestión fronteriza |tierra-agua|, |tierra-aire|, |agua-aire|[739] en oportunidad semántica, en intento de transliteración, de transcripción,

---

antisemitismo racial» en *Nuestra Memoria*, año XVI, n° 33, Buenos Aires [Fundación Memoria del Holocausto–Museo de la Shoá], abril de 2010.

[736] Véase Sara BLOOMFIELD. «La importancia del Museo de la Shoá» en *Nuestra Memoria*, año VII, n° 16, Buenos Aires [Fundación Memoria del Holocausto–Museo de la Shoá], agosto de 2000, p. 21.

[737] Entrevista a la profesora Rita Vinocur, directora del Museo de la Shoá en Uruguay, asociado al Centro Recordatorio del Holocausto Sherit Hapleitá [Montevideo, noviembre de 2010].

[738] Véase Marcia RAS, op. cit., p. 346.

[739] En términos lógicos, se formula la pleca doble [«||»] para especificar que el *absoluto* consignado refiere a un único operando. Aplicado al campo de la semiología urbana, trata acerca de la cosa misma antes de ser concebida como objeto: es la experiencia de *eso* señalado, respecto del *aquí* en que se halla, todavía sin reconocerse en el nombre.

de comprensión de las procedencias para que el objeto, en su policompuesto de significantes, finalmente se «textualice»[740] y cumpla con su efecto de evidencia y rememoración.

Atendiendo las nociones formuladas por Ariel Kleiner[741], este memorial es pertinente porque habilita la recordación de un tiempo de dificultades y de tragedias. Ayuda a consagrar ese tiempo y a distinguirlo, por lo que se impone el deber de rememorarlo y de aprender de sus hechos. Es importante en la mirada religiosa —no en lo litúrgico— porque lo es para la sociedad. Afirma el rabino que en la religión se poseen monumentos, como los de los sepulcros, o señalamientos de lugares (como el referido bíblicamente en el sueño de Jacob); en igual sentido, a partir de su fundación, se cuenta con un Memorial del Holocausto del Pueblo Judío que señala también un tiempo propio. En el judaísmo no se santifican los lugares sino los tiempos. Al decir de Abraham Joshua Heschel, «la tradición judía construye palacios en el tiempo».

Fuera de las sinagogas, especifica Kleiner, las imágenes poéticas son de apreciarse en tanto no se realicen figuraciones de Dios. En el memorial de Montevideo no se presenta por tema a Dios: no es un memorial teológico[742]. La Shoá es un hecho político de la historia, para ser mirado y comprendido respecto de las propias personas, y no como castigo de Dios[743]. Hay que conocer el obrar del ser humano —así se formula en el capítulo III del *Génesis*— en su libertad de hacer. El Movimiento Conservador —especifica Kleiner, acerca de una

[740] Dentro de una progresión del análisis y respecto de la producción discursiva, la textualización refiere a la obtención de un sentido global, a la dilucidación de cuál es verdaderamente el *tema*.

[741] Entrevista a Ariel Kleiner, integrante del Movimiento Conservador y rabino de la Nueva Congregación Israelita [NCI] del Uruguay [Montevideo, enero de 2011]. La NCI es originada por la comunidad judeoalemana; sus fundadores llegaron a Montevideo en los años treinta como refugiados a consecuencia de los conflictos raciales en Europa.

[742] Esta afirmación de Kleiner podría condicionarse a un supuesto que Monegal analiza: toda *poiésis* se resuelve como significante mediante las *alusiones* y *elusiones* que proyecta. Así, el *hallazgo* de lo divino en un objeto no implica que lo divino en sí se halle representado, no implica un totemismo, aunque sí un algo subyacente en la mirada. Su formalización: «La imagen de la divinidad es el ídolo, y la confusión entre presencia y representación es idolatría» [Antonio MONEGAL, op. cit., p. 51 y 186-187].

[743] A ese postulado de Kleiner podría asociarse una afirmación de Abraham Skorka, rabino de la comunidad Benei Tikva: «A Dios no se lo inquiere, solo debe responderse a su imperativo». Respecto de la incógnita de «¿Por qué el cielo calló?», responde: «"¿Dónde estuvo el hombre?" es la pregunta que deben formularse todos, para desnudar lo tenebroso que sabe ser parte de lo humano y elevarlo en los escenarios del mundo con el clamor "¡Nunca más!"» [Abraham SKORKA. «Dios en la Shoá» en *Nuestra Memoria*, año XVI, n° 33, Buenos Aires, Fundación Memoria del Holocausto–Museo de la Shoá, abril de 2010, p. 78].

narratología del Holocausto— publicó *Meguilat ha-Shoá*[744], realización de Avigdor Shinan. Ese rollo de la Shoá, relato de la devastación, es leído en instancias de culto, no con un propósito de literalidad[745] sino de aprendizaje, de vínculo del ritual con lo cotidiano.

Para lograr algo así, son necesarios los conocimientos políticos. Porque la historicidad a la que aluda el objeto-memorial, e incluso la historia misma de su construcción, no definen ni siquiera tangencialmente su valor estético. La mirada con conocimiento político efectivamente especula acerca de la economía (*oikonomía*) del objeto de su atención, en lugar de simplemente aprehenderlo o describirlo. El Memorial representa la resistencia de un pueblo milenario, el judío, junto con otros pueblos, entre otros pueblos, y hasta *dentro* de otros pueblos, contra la infrahumanidad. Esa infrahumanidad fue, como criterio rector del sistema educativo alemán, categóricamente asumida por Joseph Goebbels[746]. La educación nazifascista se constituyó sobre la base de una pedagogía totalitaria, que tuvo por finalidad el surgimiento del hombre-Dios y para lograrlo negó la educación intelectual: la ciencia fue entendida como oportunidad corruptora del educando. El aprendizaje, según el ordenamiento profesado por el propio Adolf Hitler, debía confirmar cuatro formas fundamentales de comportamiento: la brutalidad, el autoritarismo, la impavidez y la crueldad[747]. La actitud pedagógica del docente nazifascista debía fundarse en la irracionalidad, la verticalidad y la intolerancia, y debía desarrollarlas como actitud en niños y adolescentes[748]. Esa enseñanza infrahumanizante, en términos sociales, pretendió conformar intercambios regidos por la subordinación (intelectualmente afirmada en un principio medieval de autoridad)[749]. De acuerdo a tales antecedentes debe discutirse la memoria; para que promueva la transformación de lo opresivo en libertad, antes que para provocar resultados conservadores o reaccionarios en el proceso mismo de comprensión de los hechos políticos en general o, más particularmente, de las tradiciones[750].

---

[744] Asimismo, hay un proyecto de manual (*Iom Hashoá Vehagvurá*) producido por el rabino M. Polakoff. Respecto de la relación dialéctica entre *memoria* y *olvido*, el material presenta lo mencionado por el rabino de Bluzhov, Israel Spira: «Hay eventos de una magnitud tan inasible que uno no debiera recordarlos todo el tiempo, pero tampoco debe olvidarlos. Un evento así es el Holocausto». [En línea]. Disponible en Internet en http://www.morim.org/getfile.aspx?id=5234.

[745] En ese sentido, Kleiner especifica que el Movimiento Conservador asume incluso que la totalidad del Pentateuco no es literal.

[746] Véase Rubén YÁÑEZ. *El fascismo y el pueblo*. Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos, 1972, p. 87.

[747] Ibídem, p. 92.

[748] Ibídem, p. 95.

[749] Ibídem, p. 98.

[750] Véase Tzvetan TODOROV, op. cit., pp. 24 y ss.

Hay un aparecer minimalista que tensa de alguna manera: (i) lo intrínseco de todo memorial (o memoria esculpida) que es la *escritura*; y (ii) la figuralidad que lo compone. El código escrito resulta asumido solo tangencialmente en el diseño del primer memorial de Montevideo. Originariamente no se hizo mención de nombres propios, lo que distanciaba lo memorable de lo individualizado. Ese germen posteriormente fue convertido y contristado mediante el ejercicio de consignar personalidades desaparecidas durante la guerra. Si bien ni el interior ni el exterior de su monumentalidad se resolvieron en nombres propios, lo construido-fetiche del Memorial incorporaría entre sus «túmulos» de granito[751] lo inconcluso de las vidas truncadas; a su vez, lo testimonial[752] de la carne, en concordancia con el título, se convierte en una especie de registro cuneiforme en el que la mismísima piedra[753] es trazo intelectual tras su doblegamiento técnico.

El componente verbal inscripto en la piedra[754] se constata en términos de referencialidad, independiente del |Memorial| aunque comprendido en el reconocimiento del «Memorial». Cosa y escritura son *sensu stricto* reconocibles y críticamente relacionables en lo espaciotemporal; no obstante, esa huella sobre el objeto define con suficiencia la totalidad de la figuración, que no trata acerca de la |cosa| en sí sino del «poliedro comprendido». La |cosa|, así identificada, retrotrae a escenificaciones anteriores al código escrito[755], cuando la *expresividad* era *experiencia* (no obstante, ese objeto de tránsito y transitoriedad no debe omitir la configuración de algún tipo de crítica a la *movilidad incesante*[756]). La mirada[757] a ese

[751]También hay variados túmulos de piedras (remembranza quizá de los sepulcros anónimos, de la carne y los huesos perdidos) en la topografía posterior a los muros de la Shoá.

[752]Hace referencia, en efecto, a la *personalidad testigo* (etimológicamente, al *mártir*). En un texto entre los túmulos se recuerda a la judía uruguaya Ana Balog [Montevideo, 1929 – Auschwitz, 1945]. Emigró a Hungría con su madre y hermana. Fue detenida a los quince años de edad en Nyrmerggyes y deportada junto con su abuela al campo de concentración y exterminio de Auschwitz. Ese homenaje recordatorio fue realizado por el gobierno departamental de Montevideo y la comunidad judía uruguaya [20 de julio de 2009].

[753]Véase Gustavo BUENO. *Cuestiones cuodlibetales sobre Dios y la religión* [«Cuestión 6. Reivindicación del fetichismo. Fetichismo y religión, pasando por la magia»]. Madrid: Mondadori, 1989.

[754] La imagen poética implica verbalización [Véase Antonio MONEGAL, op. cit., pp. 13 y 46].

[755] Es inevitable nombrar a Walter Ong, fundador del pensamiento lingüístico que hurgó en la arqueología de la oralidad, investigando cómo ha sido modificada por la escritura. Sin código escrito no hay transindividualidad posible, geometría posible, logos posible, verdad a concluir. El objeto *mirado* es un señalamiento a liberar por la palabra.

[756]Véase Carlos HERNÁNDEZ PEZZI. «El pasajero alienado. Acerca de las encrucijadas y colisiones entre arquitectura y arte» en *Reis* [*Revista Española de Investigaciones Sociológicas*], n° 84. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, octubre-diciembre de 1998, p. 217.

[757] Véase Antonio MONEGAL, op. cit., p. 68.

esquema compositivo conlleva alguna práctica interpretativa. Si la sintaxis de la obra se halla universalmente existente en quien la mira, la correlación histórica del objeto al que la representación refiere —su causa histórica, así como la historia de su realidad— se implica en su resolución semántica y compele a la caracterización de las cuestiones dudosas (imprecisas, recusables, indomables) que su objetivación provoca[758].

Carece de sentido ingresar por los maderos de la vía férrea inconclusa[759], que son cuatro; la vía carece de origen y destino, como si acaso la idea de desplazamiento fuese discutida en su ontología: sus durmientes o traviesas se ocultan bajo hierbas y tréboles, síntoma quizá de que los vagones ya no los recorren de camino a la matanza. Hay que elegir el camino, *avanzar a pie*. El jasidismo podría hallarse presente a través de lo que se consigna de Baal Shem Tov en la primera piedra escrita, instalada aisladamente a la finalización del descenso: «En el recordar está la redención». El propio Memorial tendría la apariencia de un «refugio» en el que la brevedad de las palabras afirmadas, lo limitado de su secuencia, colinda con los esfuerzos del silencio, de ese silencio que acota perspicacia y supervivencia. Esa sola piedra, erguida, con escrituras, esa verticalidad fálica, es una resistencia que posee la palabra por semen y fruto dulce al paladar. Recorriendo los pontones, habrá que acceder a la Plaza de la Meditación, otro vestigio de temporalidad, para encontrarse con los tres epigramas restantes.

Con veintiséis maderos se construyó el primer pontón y con treinta el segundo. En esa diferencia de maderos entre los pontones —otra vez cuatro— parecería subyacer, al avanzar *hacia la esperanza*, la idea del tetramorfos[760] así como la del Tetragrámaton. En la brevedad de ese pasaje, ese ejercicio de virtud teologal de *deseo* y *espera*, que invita a creer en lo por venir sin sumirse en la desesperación, parecería nutrirse de una teofanía que complica la sensación de lo impronunciable, de un carecer de palabras ante el regocijo por la supervivencia y la libertad. En el ascenso hay tres piedras erguidas con escrituras. La relación de estas últimas como tríada y como segmentos de rectas entre sí —burdamente mencionado, de un tercio y dos tercios— hace pensar en la armonía discutida por los áticos en su *razón áurea* o tau (τ)[761],

[758] Véase Roland BARTHES, op. cit., p. 349.

[759] Quizá el bombardeo de las vías férreas que conducían a los campos de exterminio hubiera retrogradado el proceso criminal ejecutado por el nazifascismo. Véase Moisés KIJAK. «Discusiones sobre las reacciones de los psicoanalistas a la persecución nazi y qué se puede aprender de ello» en *Nuestra Memoria*, año XVI, n° 34, Buenos Aires [Fundación Memoria del Holocausto–Museo de la Shoá], abril de 2010, p 201.

[760] Véase *Ezequiel*, cap. I, vers. 10; cap. X, vers. 14.

[761] La letra griega tau [τ], que se corresponde a la razón áurea, es asimismo signo de salvación en la Biblia. [Véase *Ezequiel*, cap. IX, vers. 3-10]. En el campo teosófico, se afirma inclusive que la tau (o cruz ansata), esta vez de

aunque más generalmente se la denomina *phi* (φ), y que tanto influyó en el constructivismo[762] uruguayo mediante la labor plástica y académica de Joaquín Torres García. La armonía resultaría una proeza, revestida de persistencia, si lograba ser recreada una y otra vez incluso durante la barbarie nazi[763]. La segunda piedra presenta a Maimónides: «Elegid siempre la vida y el bien pues la elección está en vuestras manos». Si a partir de ese sabio judío se presupone la problemática de la perplejidad, si esa elección implica pensamiento y, por tanto, hesitación, la propia persona humana se confirma en su progresión apotética, en el desarrollo de sus asociaciones con lo simbólico, en su libertad de pensar. La tercera piedra está dedicada a los *Proverbios* (24.16): «Siete veces cae el justo y siete veces volverá a levantarse». Esa afirmación convierte el memorial montevideano en resistencia para quienes padecieron el horror, y lo confirma como un resurgimiento metafórico de los cuerpos, a partir de su muro alzado, a partir de una recordación procreada, de un pensamiento que los levanta. La cuarta piedra, el último de los epígrafes, es alusivo a Elie Wiesel: «A la tristeza queremos que la acompañe la esperanza». Ese enunciado, explicitado ante los sufrientes, ante los humillados, ante los degradados, ante los explotados, ante los expoliados, ante los exterminados, ante quienes padecen por causa de la tiranía nazifascista, parecería avisar poéticamente acerca de un deber ético irrenunciable. Ese enunciado de Wiesel —con que se finaliza el *perípatos* o recorrido por el jardín mineral— parecería ser el muro mismo. Acaso ese muro quebrantado y multiplicado es el pueblo judío, o la historia de los pueblos que resisten los imperialismos.

Hay que decir que el muro es accesible, de aristas pulidas y fáciles de descubrir, no evade los vendavales sino que se instala allí donde el pampero arrecia; allí se erige, valiéndose de las sinuosidades del propio suelo, de su orogénesis. La piedra entre el texto y el texto entre la piedra son ahora arqueología de una huella (de una brevedad semántica premeditada, aunque no de una adustez de sentido). Ese archivo pétreo resulta en umbral inquisidor; constituye el intersticio físico de un hecho político de dolor y muerte. Finalmente, el ascenso (al fin un declive transmutado que aflora): la escalinata —de ese avance hacia el cielo— consta de doce

origen egipcio, era utilizada por Horus para resucitar muertos. [Véase Helena BLAVATSKY. *Isis sin velo*. España: Editorial Sirio S. A., 2004, tomo IV, pp. 23 y 122].

762 En la primera lección dictada por Joaquín Torres García en 1947 (en la otrora Facultad de Humanidades y Ciencias en Montevideo) podrían descubrirse reminiscencias de un monismo axiomático más atento a sabios protofilósofos que a pensadores áticos.

763 Véase Arnoldo LIBERMAN. «Los "degenerados" de la Shoá» en *Nuestra Memoria*, año XVI, n° 33, Buenos Aires [Fundación Memoria del Holocausto–Museo de la Shoá], abril de 2010, pp. 222-223.

escalones. Vienen a la memoria las doce tribus de Israel[764] que participarían no de una escapatoria, sino de una victoria sobre el verdadero enemigo de las Humanidades, la estirpe innoble de los tiranos.

Esos componentes visuales[765] que aparecen en la construcción resultan *intransferibles a la voz*; la acompañan, no la suplen ni se asemejan; no obstante, resuelven en su tensión nuevas imágenes. El Memorial hace presente un tiempo no por la |cosa| —que podría haber devenido en otra— sino por su titulación[766]: *Memorial del Holocausto del Pueblo Judío*; lo que logra que esa «cosa»[767], ahora signo de alguna sugerencia, represente un «dolor». La hermenéutica a aplicar (no necesariamente dependiente o funcional a una práctica estética) se hallará dispuesta a partir del dolor o del heroísmo, que se emparentan y comulgan en el valor moral de padecer lo injusto. El *cierre tecnológico* del Memorial del Holocausto del Pueblo Judío (las fisiones y tensiones estéticas entre arquitectura, ingeniería y escultura que lo conforman) especifica con un nombre —«pueblo»— lo que logró permanecer, incluso luego de la desaparición de millones de nombres propios y de cuerpos.

Una conclusión es posible de conformar: las formas del nazifascismo y sus infrahumanizantes tecnologías del terror[768] pueden finalmente replegarse e incluso vencerse. La discusión de esos antecedentes debe entonces infundir esperanza en quienes se hallan presa de persecución y opresión de sus derechos individuales. La barbarie debe de ser identificada[769] en un ejercicio de responsabilidad, que se cumple no solo desenmascarando el fascismo de ayer, sino mediante el abatimiento de sus diversas formas actuales[770]. Porque conocer un horror implica

---

764 Véase Olivier BEIGBEDER. *Léxico de los símbolos* [trad. A. Rodríguez]. Madrid: Encuentro Ediciones, 1995, p. 360.

765 Los componentes visuales a que refiere Monegal son los desarrollados por los poetas cubistas que alcanzaron el *poema-objeto*. Véase, asimismo, Antonio MONEGAL, op. cit., pp. 72-73.

766 Ibídem, p. 181: «Sin la construcción de la figura, sin un discurso del que emanar, el silencio es sólo eso, silencio. No nos habla ni nos dice nada [...]».

767 Respecto de las problemáticas estéticas y semióticas de la representación, el signo (o lo que existe semánticamente) es lo opuesto a la *cosa*, la cosa es lo resuelto en la inmediatez, en la opacidad, en el silencio [Ibídem, pp. 199-200].

768 Véase Alberto SUCASAS. «Holocausto y modernidad. Tres tesis críticas», op. cit., pp. 26-27.

769 Véase artículo s/a: «Investigan comando neonazi en Montevideo» en *La República,* Montevideo, 20 de enero de 2011, sección 1, p. 5.

770 Véase Luis Alberto LACALLE HERRERA. «Discurso del Sr. Presidente en la ceremonia inaugural» en MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA. *Memorial del Holocausto del Pueblo Judío.* Montevideo: MEC, febrero de 1995; Álvaro RICO [coord.]. *Investigación histórica sobre la dictadura y el terrorismo de Estado en el Uruguay (1973-1985).* Montevideo: Universidad de la República–CSIC, 2009, 3 tomos. Por su parte, los activistas antifascistas de Alemania y Europa se nuclean actualmente para bloquear las marchas neonazis (especialmente en Dresde).

el deber moral de alzar la voz contra otros horrores[771]. No como un ejercicio simplista de reconocimiento estereotipado del devenir, no como una práctica panfletaria, sino como un intento de aplicación mínima de sentido histórico-crítico[772] a los antecedentes que resuelven la comprensión prospectiva de un mundo-entorno.

La historia acerca de la que trata el monumento y la historia en la que se inserta como objeto-referente y significante[773] involucran en el sitio al propio sujeto de *vivencias*[774]*.* La judeofobia[775] provoca exabruptos en la urbe montevideana: emergencias repentinas de cal[776] que, aunque *borradas* (atenuadas), implican la adoración de una infrahumanidad. Esta infrahumanidad debe ser vencida mediante esa asociación factorial en que la semiología urbana converge con lo construido: la del *cierre tecnológico* junto con una formulación político-pedagógica de las Humanidades. Admirar un objeto monumental tendrá que implicar una *recurrencia* que explicite finalmente la falacia antropológica fundamental de la infrahumanidad: decidir acciones a partir del mito, puesto que es un dispositivo que deshilvana la transindividualidad y retrograda a la persona humana a mero primate genético. Lo mediatizado de su referencia como Memorial no es una problemática menor en esta semiosis[777] que trata sobre la *cosa construida para todos*. Es una problemática que, inmersa en la estereotipia denominativa, connota la dificultad conversacional de los semas aferentes con que se tilda la cuestión judía para *esbozar* a una minoría, incluso mediante la práctica del

---

Llevan por lema: «Wieder Nazis in Dresden blockieren!» [«¡Bloquear Dresde contra los nazis!»]. *Dresden Nazifrei.* [En línea]. Disponible en Internet en http://www.dresden-nazifrei.com/.

[771] Véase Tzvetan TODOROV, op. cit., p. 59.

[772] Véase Alain FINKIELKRAUT. «Recuerdo y resentimiento» en *Nuestra Memoria*, año XVI, n° 34, Buenos Aires [Fundación Memoria del Holocausto–Museo de la Shoá], diciembre de 2010, p. 71: «La Europa post-nazi sabe que ni la cultura ni el progreso son una protección contra la ferocidad».

[773] Véase Antonio MONEGAL, op. cit., p. 62.

[774] El Memorial, en su propia historia como objeto, ha padecido el saqueo. Sus lámparas fueron hurtadas, en alguna oportunidad aparecieron leyendas nazis, otras veces algunos maderos de sus pontones resultaron quemados, etc. Esos acontecimientos provocados invitan a reflexionar acerca de una *sensación de despojo* de la que una ciudad debería saber desprenderse.

[775] El término *judeofobia* fue formulado M. Polakoff para inhibir el de *antisemitismo* iniciado por Wilhelm Marr en el siglo XIX, por considerarlo una denominación racista en sí mismo. Véase la discusión acerca del término *judeofobia* en *Iom Hashoá Vehagvurá*. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.morim.org/getfile.aspx?id=5234. Asimismo, respecto de la propiedad del término *judeofobia*, véase Jaime VÁNDOR, op. cit., pp. 88-89.

[776] Véase R. RODRÍGUEZ. «Nazis en Uruguay: la perra aún está en celo» en *Caras y Caretas,* año X, n° 493, Montevideo, 18 de febrero de 2011.

[777] Véase Roland BARTHES, op. cit., p. 46.

dicterio[778], no ante sujetos de libertad con conciencia histórica sino ante una aparatosidad racista que mediante la máxima *panem et circenses* los (nos) comprende a manera de muchedumbre.

Las prácticas conversacionales, la propia textualización de lo urbano, se resuelven/disuelven en el automatismo: esa comprensión limitativa solo se compone de moldes, carentes de verdaderas enunciaciones. El Memorial, en efecto, expande la historia judía y a la vez expone al hombre y a la mujer judíos a la aleatoriedad de las *lecturas*. Si hay carencia de sentido respecto del lugar en el que se halla aquel que mira, si acaso los objetos que conforman una territorialidad existen como elementos[779] apropiables, entonces hay una *historia a dilucidar* —y una causa de poética— que no logra articularse consigo misma[780]. Si se ignora el lugar (al no hacer del sitio algo explícito) el cuerpo implicado se adentra en un *espacio insignificante*[781]. Esa operatoria consumada como un existir fáctico[782], «desritualizante» del sitio[783], es asumida como dogma en los campos semiótico y hermenéutico. Algunas veces, como resultado de composiciones heideggerianas que reducen la experiencia de la habitación a su sola posibilidad geométrica, los espacios son limpiados de toda historia y valorados únicamente por sus condiciones mensurables[784]. Como se consigna en *Ezequiel* (cap. XI, vers. 19), el efecto de la piedra en la carne resolvería la apreciación de este ambiente como una consecuencia *justa*. Allí reside la radical diferencia entre una significación[785] crítica y la mera contemplación material inmersa en la «eficiencia»[786].

---

[778]El principal componente de la ideología nazi es la visión del enemigo como *Untermenschen*, es decir, como menos que humanos. Véase Adrián VIALE. «Perpetradores del Holocausto. Una aproximación historiográfica al estudio de los hombres comunes» en *Nuestra Memoria*, año XVI, n° 34, Buenos Aires [Fundación Memoria del Holocausto–Museo de la Shoá], diciembre de 2010, p. 302.

[779] Véase Roland BARTHES, op. cit., p. 348.

[780]Véase Sima WEINGARTEN. «El *deber* de memoria» en *Nuestra Memoria*, año XI, n° 26, Buenos Aires [Fundación Memoria del Holocausto–Museo de la Shoá], diciembre de 2005, p. 10.

[781] Véase Roland BARTHES, op. cit., p. 61.

[782] Véase Bruno CHUK. *Semiótica narrativa del espacio arquitectónico*. Buenos Aires: Nobuko, 2005, p. 71.

[783] Ibídem, p. 80.

[784] Ibídem, p. 42.

[785] Véase Roland BARTHES, op. cit., p. 345.

[786] Véase Diego TATIÁN, op. cit., pp. 158-159.

Triángulos rosas y negros en Uruguay. Un memorial del «genocidio gay» ante la tolerancia integracionista uruguaya

Paulo Ravecca
Universidad de la República – Universidad de York

Diego Sempol
Universidad de la República

1. Introducción

La mezcla estaba aún fresca, pese a que faltaban escasos minutos para que se iniciara la ceremonia de inauguración. Bajo un sol abrasador, el pequeño monolito triangular de color rosado y gris, con la leyenda «Honrar la diversidad es honrar la vida», fue inaugurado oficialmente el miércoles 2 de febrero de 2005 ante numerosos medios de prensa y un escaso grupo de asistentes. Entre ellos estaban el entonces intendente de Montevideo, Mariano Arana, la senadora Margarita Percovich, las diputadas Daisy Tourné y Lilián Kechichián, el futuro intendente Ricardo Ehrlich, el edil Gabriel Weiss, y representantes de las principales organizaciones uruguayas LGTBQ (lesbianas, gays, personas trans, bisexuales y *queers*) de ese momento.

Mariano Arana celebró la inauguración señalando:

> «[...] [la] ciudad es una forma de convivencia y por lo tanto su esencia está en la transformación y no en la arqueología. La discriminación afecta a toda forma de convivencia basada en la democracia»[787].

Una vez concluido el acto oficial, Arana aclaró ante las preguntas de los periodistas que estaba dispuesto a promover medidas «lo más amplias posibles» a favor de las parejas homosexuales, no descartándose incluso la posibilidad de avanzar a nivel legislativo durante el próximo gobierno del Frente Amplio en lo relacionado con las uniones civiles entre parejas del mismo sexo. De este modo, la autoridad pública colocaba el significado de la memoria materializada en el monolito en el presente y el futuro nacional.

[787] *La República*, Montevideo, 3 de febrero de 2005, p. 35.

El Intendente concluyó:

> «Hay que estar abierto a todas las posibilidades, a los avances de la sociedad, hacia formas de convivencia amplias, y evitar la discriminación que sigue operando hoy, porque es claro que esta no ha cesado».

Cuando cayó la noche, ya sin cámaras ni periodistas, más de un centenar de personas se congregaron en el mismo espacio a festejar la inauguración. En el evento participaron Eduardo Galeano, Daniel Viglietti y Arlet Fernández, y hubo un pequeño espectáculo organizado por la bailarina y coreógrafa Ximena Castillo. El clima festivo terminó invadiendo a los presentes, cuajando en una suerte de baile espontáneo al aire libre.

La nueva plaza de la Diversidad Sexual, ubicada en el pasaje Policía Vieja casi peatonal Sarandí, sacudió así la tradicional siesta veraniega montevideana y creó una *marca* territorial que buscaba rendir homenaje a los miles de homosexuales que murieron en los campos de exterminio nazis.

¿Cuáles son los significados profundos de este monolito? ¿Cuál fue el proceso social por el cual este espacio urbano se transformó en una marca territorial de la memoria? ¿Y qué tipo de marca es esta, qué clase de espacio? ¿Qué nos dice este monolito? ¿Cuáles son las organizaciones LGTBQ que aparecen impulsando este proyecto y por qué lo llevan adelante? ¿Por qué se eligió ese lugar y qué implicaciones tiene tal elección? ¿Qué sentidos del pasado y del presente estaban operando en esta humilde ceremonia? ¿Qué significación y usos tiene este espacio cinco años más tarde?

En este artículo intentaremos responder a estas preguntas, así como interrogar cómo la creación de este espacio público se inserta y dialoga, no sin conflictos, con la imagen normativa que los uruguayos poseen de sí mismos, basada en un nosotros inclusivo y tolerante.

2. Apuntes para un contexto

En Uruguay la dictadura retrasó la aparición del movimiento LGTBQ. En Argentina y Brasil este tipo de movimientos surge en los años setenta. En nuestro país, recién el 22 de setiembre de 1984 surgió la primera organización, llamada Fundación Escorpio del Uruguay (Grupo de Acción y Apoyo Homosexual). Pese a las denuncias que realizó en su momento sobre la persecución de la que eran objeto gays y lesbianas[788], esta organización no logró nunca

[788] Escorpio distribuyó en 1985 y 1986 volantes en los que se convocaba a no «ceder al chantaje de los *tiras*» y a «denunciar las extorsiones», se alentaba a resistir el fichaje cuando se era detenido y se aclaraba que la

superar en forma colectiva el problema de la invisibilidad, dificultad que frenó su capacidad de incidencia en un contexto de transición democrática fuertemente restauracionista y homofóbico[789].

La primera organización en lograr un contacto efectivo con otras organizaciones sociales y algunos sectores partidarios fue Homosexuales Unidos (1988-1996) y hay que esperar hasta mediados de los años noventa para que la estrategia de apostar a la visibilidad se vuelva hegemónica dentro del movimiento. De todas formas, durante este período el movimiento LGTBQ —al igual que la mayoría de las organizaciones sociales— pierde capacidad de convocatoria, sufre una fuerte fragmentación y se consolida la tendencia a formar grupos no mixtos, que se venía dando desde principios de los años noventa[790].

Este proceso contribuyó a la proliferación de agrupaciones pequeñas o incluso organizaciones de carácter unipersonal, que hacen muy difícil su rastreo[791]. Los intentos de superar la fragmentación y consolidar espacios de coordinación e integración no resultaron exitosos (un ejemplo de ello fue la Coordinadora del Orgullo), lo que llevó finalmente a que se impusiera, hacia fines de los años noventa, un modelo de intervención, antes que nada mediático, que gira en torno a algunos líderes de opinión que apuestan a consolidar una estrategia de afirmación identitaria.

Esta política de visibilidad, promovida en particular por Grupo Diversidad, Encuentro Ecuménico para la Liberación de las Minorías Sexuales (EELMS) y Hermanas de la Perpetua Indulgencia (HPI), es acompañada por un mayor interés en incidir en el ámbito parlamentario.

---

homosexualidad no era un delito en Uruguay, y que esta no era comprobable por «pruebas forenses» [FUNDACIÓN ESCORPIO DEL URUGUAY, volante, 1985].

789 Diego SEMPOL. «De Líber Arce a liberarse. El movimiento estudiantil uruguayo y las conmemoraciones del 14 de agosto (1968-2001)» en Elizabeth JELIN y Diego SEMPOL [comps.]. *El pasado en el futuro: los movimientos juveniles*. Buenos Aires, Madrid: Siglo XXI, 2006; «Homosexualidad y cárceles políticas uruguayas. La homofobia como política de resistencia» en *Revista Latinoamericana Sexualidad, Salud y Sociedad,* n° 4, 2010, pp.53-79. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.sexualidadsaludysociedad.org.

790 El primer grupo de mujeres lesbianas (Las Mismas) se creó en 1991; pero tanto este como el siguiente (Mujer y Mujer, 1996) se disolvieron rápidamente, cuando se intentó consolidar un perfil activista. Esta tendencia también se detectó dentro de Homosexuales Unidos con la aparición del grupo Lesvenus, conformado por lesbianas que buscaban introducir esta temática dentro del movimiento LGTBQ. El proceso se consolidó con la creación de la Asociación de Lesbianas Uruguayas. También a principios de los años noventa surgen las primeras organizaciones trans. En octubre de 1990 se creó la Mesa Coordinadora de Travestis, que en marzo de 1994 se vuelve la Asociación de Travestis del Uruguay.

791 Hermanas de la Perpetua Indulgencia, La Brújula Queer, Amnistía Internacional Uruguay/Grupo GLTB, Biblioteca y Banco de Datos GLTTB, Centro de Investigación y Estudios Interdisciplinarios en Sexualidad del Uruguay, Hombres que tienen Sexo con Hombres, Voces del Arcoíris y Asociación de Lesbianas Uruguayas.

Se produjeron así, a fines de los noventa, los primeros acercamientos con legisladores de todos los partidos, a efectos de lograr una ley que condenara la discriminación por motivos de orientación sexual y un proyecto que garantizara los derechos de las parejas homoparentales. Este esfuerzo finalmente se plasmó, el 9 de julio de 2003, en la modificación del artículo 149 bis del Código Penal, con el establecimiento de penas de hasta dos años de penitenciaría por el delito de «incitación al odio» configurado, entre otras razones, por discriminación a causa de identidad de género y orientación sexual.

Un año más tarde, el 18 de agosto de 2004, con el apoyo de todos los partidos políticos, el Parlamento aprobó la ley n° 17.817 (ley de lucha contra el racismo, la xenofobia y la discriminación) que crea una Comisión Honoraria contra el racismo, la xenofobia y toda otra forma de discriminación, constituida a principios de 2007 y cuyo cometido es recibir denuncias de discriminación, evacuar dudas, promover políticas públicas en esta área, asesorar al sistema judicial y desarrollar actividades educativas y de difusión.

Estos avances legislativos tienen como fondo dos episodios importantes. Por un lado, la Iglesia Católica, que históricamente ha sostenido una actitud de condena hacia la comunidad LGTBQ, protagonizó en 2003 un hecho que despertó la desaprobación de todo el sistema político y de varias asociaciones científicas y profesionales. El arzobispo de Montevideo, monseñor Nicolás Cotugno, declaró públicamente que la homosexualidad era una «enfermedad contagiosa» y «aberrante», y que los gays debían ser «aislados» del resto de la sociedad[792]. Hasta el día de hoy es posible ver en las marchas de la diversidad algunos manifestantes con carteles que incluyen la foto de Cotugno junto a una esvástica, en clara alusión a las posibles similitudes que había entre su propuesta de aislamiento social y la Solución Final del nazismo.

Por otro lado, el entonces director técnico de la Selección Uruguaya de Fútbol, Jorge Fossati, en declaraciones de prensa precisó en 2004:

> «[...] un jugador homosexual no debe estar en un plantel profesional. Existen determinadas normas que deben ser resguardadas. [...] Para mí un jugador *gay* sería un transgresor entre hombres. Tiene costumbres muy diferentes a los veinticinco restantes»[793].

Estas declaraciones generaron el repudio de las organizaciones LGTBQ locales y una acción legal de oficio por parte de la fiscal Olga Carvallo, lo que llevó a Fossati finalmente a retractarse públicamente de sus dichos[794].

[792] *Brecha*, Montevideo, 22 de agosto de 2003, p. 14.

[793] *El País*, Montevideo, 14 de setiembre de 2004, p. 16.

[794] *La República*, Montevideo, 18 de setiembre de 2004, p. 25.

3. Los sentidos del monolito: memorias contestadas

Las marcas territoriales y los lugares públicos son un punto de entrada posible para estudiar los sentidos sobre el pasado que una sociedad está procesando en un momento dado[795]. Así, la *marcación* pública, la territorialización y espacialización de la memoria son componentes importantes en los procesos de identificación y visibilización de trayectorias y características, así como una oportunidad para analizar los proyectos políticos y la forma en que estos se engarzan con las tradiciones históricas e intentan redefinir un horizonte de futuro[796].

El Espacio de la Diversidad Sexual puede considerarse como la primera conquista de las organizaciones LGTBQ uruguayas de un espacio público permanente en la ciudad de Montevideo[797], así como un nuevo intento de instalar en la agenda política los problemas asociados a la discriminación por identidad de género y orientación sexual. El monolito es un espacio público legitimado por el poder político, lo cual tiene implicaciones de importancia. El poder institucional, al legitimar la memoria histórica específica de las víctimas LGTBQ del Holocausto, también *actualiza* el reclamo en defensa de la diversidad, produciendo un gesto simbólico tendiente a «ciudadanizar» a las personas LGTBQ y a integrarlas al espacio de los sujetos «deseables» para la nación[798]. Desde un nuevo punto de vista, «Uruguay» una vez más condena los abusos de los derechos humanos y extiende esa marca propia de «sociedad civilizada y tolerante» hacia renovados horizontes. Sin embargo, y como argumentamos más adelante, esta *integración* del otro implica también su subordinación. Pero exploremos primero la crónica de esta marca histórica.

El proyecto surgió en octubre de 2004 y fue llevado adelante por varios grupos de activistas LGTBQ: Centro de Investigación y Estudios Interdisciplinarios en Sexualidad del Uruguay (CIEI), Asociación de Lesbianas Uruguayas (ALU), Hermanas de la Perpetua Indulgencia (HPI), Biblioteca GLTTB, Grupo Diversidad, Encuentro Ecuménico para la Liberación de las Minorías Sexuales (EELMS) y Grupo LGTTB de Amnistía Internacional. Desde el principio se mantiene

---

[795] John R. GILLIS [ed.]. *Commemorations. The Politics of National Identity*. New Jersey: Princeton University Press, 1994.

[796] Paul RICOEUR. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1999.

[797] Si bien desde 1992 las organizaciones LGTBQ uruguayas realizan anualmente marchas con pancartas, música y diferentes consignas por la principal avenida de la ciudad, estos usos del espacio público son limitados y acotados en el tiempo y no dejan señales materiales de su existencia una vez concluidos.

[798] Paulo RAVECCA. «"Progressive" Government and the lgtbq Agenda: On the [Recent] Queering of Uruguay and its Limits» en CERLAC, *Working Paper Series*, julio de 2010. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.yorku.ca/cerlac/Ravecca.pdf.

un fuerte diálogo con el *afuera*. Las organizaciones LGTBQ uruguayas desde fines de los ochenta participan e interactúan tanto formal como informalmente, en redes transnacionales[799], en las que intercambian estrategias y experiencias en la lucha contra la discriminación. Este proyecto no era la excepción, ya que se miraba muy de cerca experiencias similares que habían concluido con la creación de memoriales en Ámsterdam y San Francisco en homenaje a las víctimas gays y lesbianas del Holocausto[800]. El objetivo era colocar en el centro de la trama urbana local, en un espacio transitado y habitado cotidianamente, un monolito en homenaje a los homosexuales y lesbianas asesinados en los campos de exterminio nazis y una placa conmemorativa que dieran visibilidad a la diversidad sexual y sus reivindicaciones.

El reverendo Fernando Frontán, activista gay, recuerda así el proceso que llevó a elaborar el proyecto:

> «La idea surge de Gastón: "Tenemos que tener un espacio público". Él tira la idea sobre la mesa y la agarramos el Grupo Diversidad y el Encuentro Ecuménico, empezamos a madurarla y se elabora un proyecto que presentamos a la Junta. [...] Vamos con esa

[799] Diego SEMPOL. «Un cuarto de siglo de activismo LGTB. Apuntes para una historia de los movimientos de la diversidad sexual uruguayos» en *Ponencias y conclusiones del Primer Congreso Internacional de la Red de Investigadores LGBT del Mercosur*. Buenos Aires: Red de Investigadores LGBT, 2009.

[800] Se miraba estas dos experiencias en particular, no porque fueran las primeras, sino porque en ambos casos la municipalidad construyó espacios públicos [plazas] conmemorativos. Pero en realidad existen en el mundo una gran cantidad de memoriales destinados a las víctimas homosexuales del nazismo. En 1984 se inauguró la primera placa en Mauthausen con forma de triángulo, y en 1985 otras dos en Dachau y Neuengamme. En 1987 se inauguró un memorial en la ciudad de Ámsterdam que combina tres triángulos en su estructura y en 1989 se inauguró una placa conmemorativa en Berlín. En 1990 se creó un espacio público en la ciudad de Bolonia y en 1993 se inauguró una escultura metálica en La Haya. Un año más tarde, Frankfurt tenía su propio monumento; en 1995, Colonia; en 1999, Alaska. La ciudad de San Francisco también creó ese año un parque memorial en homenaje a las víctimas gays y lésbicas del nazismo, que cuenta con cinco pilones de granito con forma triangular. En 2000 Roma inauguró su monumento cerca del metro Piramide; en 2001 lo hizo Sidney (Australia); en 2005, Trieste (Italia) y Laxton (Gran Bretaña); en 2008 —luego de fuertes discusiones sobre si el monumento a las víctimas del Holocausto debería estar integrado o segregado según los distintos grupos— la ciudad de Berlín inauguró un monumento que incluye la proyección de un video en el que se besan una pareja de hombres y otra de mujeres (rotan cada dos años). La idea de unificar a todas las víctimas en un espacio único, sin que se pierda a su vez la especificidad, primó en el United States Holocaust Memorial Museum, que cuenta con una gran cantidad de testimonios de sobrevivientes homosexuales de los campos, así como fotografías y películas de la época. En Uruguay, el Memorial del Holocausto del Pueblo Judío se habilitó en 1994, y recién once años más tarde se inauguró el monolito que rinde homenaje a las víctimas homosexuales del Holocausto nazi.

> idea de crear un espacio para la diversidad; nuestra inspiración eran las plazas de Holanda y de San Francisco. Montevideo tiene que ser una capital como esas»[801].

Este diálogo con el *afuera* se articuló, como siempre sucede, con varios procesos locales, algunos propios de la sociabilidad homosexual montevideana, así como otros ligados a recientes expresiones homofóbicas contra algunos activistas LGTBQ. Precisamente, el monolito constituye un *vehículo de memoria*, una marca territorial que no es otra cosa que un soporte que permite el trabajo subjetivo de la acción colectiva, política y simbólica en una coyuntura dada. La memoria histórica se ve, nuevamente, movilizada por las preguntas y las ansiedades del presente. Según palabras de Frontán:

> «En ese momento, cada vez que nos juntábamos los gays en espacios públicos estaba presente la canción *Honrar la vida* de Eladia Blázquez, que tiene una versión local muy buena de Arlet Fernández, una cantante popular muy famosa. Arlet ya había participado cantando este tema en la Semana del Orgullo que hicimos en el Parlamento, el año que se aprobó la modificación al artículo 149 del Código Penal, en donde se entregó premios a Margarita Percovich y a Pablo Abdala. Los premios eran precisamente un triángulo invertido. La canción estaba ahí, en la vuelta, y fue muy emocionante escucharla sonar *a cappella* en el Parlamento. "Honrar la diversidad es honrar la vida. Montevideo, por el respeto a todo género…" articuló Diana Mines, y de ahí salió la frase del monolito. El proyecto además tenía un plus, que se incluyó en la fundamentación, que tenía que ver con lo que habían significado los campos de concentración nazis. En el 2003 estaba muy en boga el reflote de una célula nazi aquí, en el sur de Brasil y en Chile. De hecho, acá habíamos tenido amenazas de muerte tanto Diana como yo. Yo estuve con protección de Amnistía Internacional varios años. […] La idea era crear un espacio y hacer un homenaje a los muertos en los campos de concentración, para confirmar además que en Montevideo nunca suceda lo que sucedió allí»[802].

Esta dimensión transnacional debe ser entendida como fruto de un proceso complejo de identificación de actores locales con fenómenos lejanos temporal y geográficamente, pero también como parte de una estrategia política de reivindicación. En este caso, las amenazas sufridas por ambos activistas por grupos neonazis locales posibilitaban la reactualización e identificación con el sufrimiento de las víctimas LGTBQ del Holocausto. También hay una apuesta por el reforzamiento discursivo de las narrativas en torno a la convivencia pacífica y ejemplar de los grupos inmigrados a Uruguay, tal como veremos más adelante.

---

[801] Entrevista a Fernando Frontán, 28 de noviembre de 2009.

[802] Ibídem.

El proyecto y su plasmación final son un claro ejemplo de una marca establecida en un lugar específico cuyo sentido busca transportarse a otros espacios y tiempos. Como señalan Jelin y Langland[803], las marcas territoriales son, por su propia naturaleza, locales y localizadas, pero sin embargo sus sentidos adquieren distintas escalas y alcances.

En este caso, los sentidos alcanzaban una dimensión transnacional y buscaban insertarse en la lucha que lleva adelante la International Lesbian and Gay Association (ILGA) ante la ONU por el reconocimiento de la existencia del «genocidio homosexual» durante la Segunda Guerra Mundial. Si bien la ILGA prefiere hablar de *genocidio* y no de *holocausto*, Frontán en reiteradas oportunidades realiza este desplazamiento, pese a que conoce los debates terminológicos y conceptuales existentes. Por ejemplo, en un artículo publicado en un matutino local señalaba:

> «Sesenta años en los que se ha pretendido evitar, esconder, ignorar y negar al Holocausto homosexual de la Segunda Guerra Mundial, en el que fueron perseguidos, apresados, brutalmente tratados y sometidos a experimentos científicos y luego exterminados más de cincuenta mil personas a causa de su identidad sexual, cincuenta mil desparecidos entre los que se cuentan lesbianas, travestis, gays y mujeres trabajadoras del sexo. Cincuenta mil vidas que reclaman desde la oscuridad de la historia ser reivindicadas por el mundo democrático y libre en el que pretendemos vivir [...]. El holocausto nos recuerda un Nunca Más por el que debemos seguir luchando»[804].

Además de utilizar el término *holocausto*, que conlleva una especial gravedad política, dado el carácter de *tropos universal* que ha adquirido en el mundo contemporáneo el Holocausto judío o Shoá[805], Frontán realiza otro significativo desplazamiento de sentido: habla de «desaparecidos» y de «nunca más», resignificando los episodios de la Segunda Guerra Mundial en el presente posdictatorial uruguayo y estableciendo una similitud entre las reivindicaciones de las organizaciones de derechos humanos locales y la propuesta de las organizaciones LGTBQ.

La lectura del pasado tensionaba así las fronteras, tanto geográficas como espaciales, apelando a la identidad de género y orientación sexual para construir un nosotros más amplio: adentro, afuera, hoy, ayer y mañana son rearticulados en esta narrativa histórico-política que expande

---

803 Elizabeth JELIN y Victoria LANGLAND [eds.] *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid/Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

804 *El País*, Montevideo, 3 de julio de 2005, p. 17.

805 Andreas HUYSSEN. «En busca del tiempo perdido» en *Puentes*, año 1, n° 2, diciembre de 2000.

ese nosotros. Algo similar estaba presente en el discurso de Eduardo Galeano, quien durante la fiesta de inauguración de la noche señaló:

> «Yo quería nada más que abrir la noche celebrando la memoria de los innumerables mártires que cayeron, mujeres y hombres, quemadas, aporreadas, mutilados, condenados al suplicio por el delito de ser como eran, y para saludar emocionado el sacrificio de los incontables militantes, mujeres y hombres, que han tenido y tienen el coraje de decir públicamente: "¡Sí!, ¡somos diferentes!, ¿y qué?". El "genocidio gay" se vuelve en estas palabras un tropo más vasto y abierto, capaz de incluir a todos los "diferentes" de la historia».

Esta estrategia discursiva de los militantes LGTBQ buscaba también superar la falta de conexión inmediata entre los promotores del monolito y el hecho que se quiere memorializar. Los procesos de construcción social de lugares de memoria necesitan, como señala Jelin[806], «emprendedores de la memoria», sujetos activos en un escenario político del presente que ligan en su accionar el pasado y el futuro. La creación del monolito de la plaza de la Diversidad Sexual es un caso en donde los emprendedores de la memoria no fueron protagonistas de los hechos que se intentan rememorar, y la legitimidad de la palabra está muchas veces estrictamente vinculada a la condición de testigo o víctima directa. En ese sentido, esta resignificación del «genocidio gay» es hecha desde un presente que es *también* considerado amenazante y cargado de desafíos para la consolidación de una democracia que efectivamente incluya a todos sus ciudadanos. El citado artículo de Frontán acusa a los «fundamentalismos» que buscan instalar el «pensamiento único», el modelo de familia tradicional en forma excluyente, así como vulnerar los principios de la libertad, la equidad y la laicidad. El texto claramente alude a la Iglesia Católica y en particular a las declaraciones de Cotugno realizadas en 2003, pero también a los escasos avances legislativos logrados hasta el momento:

> «Nuestro país no está ajeno a estos desafíos y si bien hemos tenido muchas apuestas del sistema político a favor de la diversidad, en el equiparamiento de los derechos igualitarios, nos falta despertar esa conciencia en las estructuras del sistema educativo, la salud pública, la legislación en temas de derecho de familia, paternidad y maternidad, identidad trans [...]»[807].

El énfasis en este aspecto también puede ser interpretado como un factor decisivo para lograr la aprobación del proyecto en forma unánime en la Junta Departamental de Montevideo, pues

[806] Elizabeth JELIN [ed.] *Los trabajos de la memoria*. Madrid/Buenos Aires: Siglo XXI, 2002, p. 11.

[807] Ibídem.

colocaba a cualquier opositor y crítico en el campo del fundamentalismo y como cómplice de la Solución Final.

La formulación estaba por tanto íntimamente relacionada con el carácter de «memoria ejemplar»[808] del monumento, esto es, la advertencia de un pasado terrible que si es ignorado puede volver a repetirse:

> «Si nosotros decimos que queremos el respeto y la inclusión, el hecho histórico que está ahí detrás como sombra es el genocidio gay. Miren lo que le pasó a la sociedad cuando en un momento histórico no supo reconocer, integrar ni respetar a la diversidad: terminaron en un totalitarismo exterminador. Además, en ese momento estaba el debate de la derecha, como lo sigue ahora, y la Iglesia Católica, porque la plaza se da en el marco de las declaraciones de Cotugno y de Fossati, que fueron embestidas bagualas muy crueles, que pusieron en tela de juicio los principios de inclusión tácitos y dados. Si no había una reacción ciudadana, podíamos ingresar en una escalada de exterminio, y entonces era muy importante que la ciudad tuviera una expresión que mirara mucho más allá de los hechos locales. El genocidio homosexual es una de las respuestas de una sociedad que no valora la diversidad. El discurso de la diversidad lo asociamos mucho a los derechos humanos: cuando uno de ellos no es respetado, se vulneran todos los otros. [...] Fue muy bueno que Montevideo tuviera un ícono que manifestaba el acuerdo unánime de toda la ciudad en decir "por esta puerta no queremos entrar"; ahora tenemos un triángulo que nos recuerda cómo puede llegar a etiquetarse a la gente, y que nos advierte sobre posibles nuevos triángulos discriminatorios»[809].

Este carácter ejemplar también apareció en los discursos de los diferentes representantes políticos. Por ejemplo, el edil Gabriel Weiss, presidente de la Comisión de Nomenclatura de la Junta Departamental de Montevideo, señaló:

> «Entronizar la discriminación, cualquiera que sea, afecta a todos y es el inicio de un camino que termina en el exterminio. Decimos sí a la diversidad como compromiso de hoy y para el futuro, un compromiso de carácter político»[810].

El espacio se piensa desde las organizaciones gays y lésbicas como una plaza de la diversidad sexual, pero se busca integrarlo desde el principio en la trama o *narrativa nacional* que construyó al Uruguay como un país *crisol de razas*. Esta ligazón intenta extender el pacto ciudadano de convivencia entre diferentes hacia un nuevo territorio: el de la sexualidad y las

[808] Tzvetan TODOROV. *Les abus de la mémoire*. París: Arléa, 1998, p. 30; Elizabeth JELIN, *Los trabajos de la memoria*, op. cit., p. 59.

[809] Entrevista a Fernando Frontán, 28 de noviembre de 2009.

[810] *La República*, Montevideo, 3 de febrero de 2005, p. 35.

identidades de género. Así, la diversidad sexual es nacionalizada y pasa a integrar el conjunto que conforma el nosotros nacional[811]:

> «Montevideo fue el encuentro de muchos grupos migratorios, esta ciudad ya tenía de por sí una convivencia en la diversidad [...], los inmigrantes le dieron una convivencia ciudadana muy importante. [...] Arana vino a la inauguración, e hizo un análisis urbanístico de dónde estaba enclavado el monumento: había edificios italianos, franceses, etc. Este es el encuentro entre culturas que han convivido en el país, y ahora tiene un monumento que representa a otro colectivo ciudadano y que se abre a toda la ciudad. Es todo Montevideo que está por el respeto. No son los homosexuales que se tiran con lista propia, son los homosexuales incluidos en la ciudad»[812].

Sin embargo, el multiculturalismo local (al igual que los de otras latitudes, incluido el de su meca: Canadá), invisibiliza un dato de la experiencia crucial: nunca hubo una integración simétrica sino una integración con subordinación. Las minorías pueden nacionalizarse, pero el proceso tiene costos: lo «socialmente concreto» es, al decir de Himani Bannerji, un espacio jerarquizado por múltiples relaciones de poder. Por ello la narrativa cómoda del «crisol de nacionalidades» viene siendo duramente cuestionada por colectivos como la organización Mundo Afro, para la cual la sociedad civil y el Estado han fundamentado ideológicamente la invisibilización de las minorías étnicas y de los aportes inmigratorios brasileños y paraguayos:

> «Se ha negado la importancia numérica de minorías raciales y de la herencia cultural que nos legaron. [...] [Se ha] exaltado la incidencia genealógica europea y en especial la hispánica. La visión oficial predominante interpretó que nuestra población es el resultado de un "crisol de razas" y negó la pervivencia de aspectos culturales ancestrales mantenidos por descendientes de los esclavos introducidos a la fuerza en la época colonial»[813].

El espacio subordinado que ocupan estos legados se reactualiza en procesos de sometimiento que tienen lugar hoy y ahora. El diferente posicionamiento de Mundo Afro y de los movimientos LGTBQ ante esta narrativa nacional debe ser entendido en función de situaciones de exclusión social también diferentes, así como a estrategias políticas de las organizaciones para llevar adelante las transformaciones sociales que intentan plasmar en la realidad nacional. El discurso adoptado por las organizaciones LGTBQ debió además responder las críticas que

---

811 Paulo RAVECCA. *«Progressive» Government and the lgtbq Agenda: On the (Recent) Queering of Uruguay and its Limits*, op. cit.

812 Entrevista a Fernando Frontán, 28 de noviembre de 2009.

813 Romero J. RODRÍGUEZ: *Racismo y derechos humanos en Uruguay.* Montevideo: Ed. Étnicas [Organización Mundo Afro], 2003, p. 21.

consideraban a la plaza como una forma de guetización interpelante del hiperintegracionismo social uruguayo[814]:

> «Nuestra lucha se había cristalizado en un espacio público que no nos pertenece a nosotros sino a toda la ciudad, esta fue la conquista a nivel simbólico más importante. [...] Ese monumento es un grito al mundo desde el corazón mismo de la Ciudad Vieja por el respeto, la inclusión de todas las diversidades en todas sus opciones. [...] La plaza buscaba invitar a reflexionar sobre la convivencia: no es un homenaje a la gente gay, es una proyección desde la comunidad gay hacia una sociedad incluyente»[815].

De todas formas, los alcances de la plaza y su significación fueron relativizados en su momento por algunos activistas. Por ejemplo para Diana Mines, activista lesbiana del Grupo Diversidad, si bien el monolito

> «[...] corona un trabajo de muchos años, en el que siempre intentamos sensibilizar a la sociedad uruguaya de que los derechos de la diversidad sexual no eran nada menores [...], aún queda mucho camino por recorrer: un monumento tiene un valor simbólico pero no soluciona nada. Solo marca una intención»[816].

4. Las formas estéticas, el lugar, los sentidos

¿Cómo representar lo que ya no está o lo que está tan naturalizado que no se ve? ¿Cómo plasmar el horror de un campo de exterminio o la discriminación cotidiana? ¿Cuáles son las implicaciones de los criterios estéticos elegidos? Siguiendo la argumentación de Jelin y Langland[817], existen alternativas bien diferentes: puede optarse por una estética realista o descriptiva, o por estrategias ambiguas y abstractas de representación. Las autoras aclaran que el debate estético es parte constitutiva de los proyectos de *marcas*, monumentos y memoriales, por lo que suelen estar marcados por luchas y disputas entre expertos (curadores, artistas,

---

[814] Germán RAMA. *La democracia en el Uruguay: una perspectiva de interpretación*. Montevideo: Arca, 1989.

[815] Entrevista a Fernando Frontán, 28 de noviembre de 2009. Sin embargo, el intento de acoplamiento de las minorías sexuales al «relato integracionista uruguayo», la constitución de un «homonacionalismo a la uruguaya» [para tomar la expresión de Jasbir Puar], conlleva el riesgo de la invisibilización de las relaciones de poder [Jasbir K. PUAR. *Terrorist Assemblages. Homonationalism in queer times.* Estados Unidos: Duke University Press, 2007]. Así, desde otra lógica podría decirse lo siguiente: en lugar de colocar a la población LGTBQ como un integrante más de ese crisol, quizá sea hora de impugnar el crisol en sí, ese espacio imaginario en el que todos eran graciosamente integrados. Volveremos a este punto más adelante.

[816] *El País*, Montevideo, 17 de diciembre de 2004, p. 4.

[817] Elizabeth JELIN y Victoria LANGLAND [eds.], op. cit.

museólogos), emprendedores de los proyectos (víctimas directas, organizaciones) y la acción gubernamental: panoplia de actores y voces que interactúan y dialogan desde distintas racionalidades, perspectivas y prioridades.

El monolito inaugurado en el pasaje Policía Vieja tiene la forma de un triángulo invertido hecho en mármol veteado en rosado y negro. La forma elegida reproduce uno de los símbolos de la represión nazi: el triángulo invertido (rosa para ellos y negro para ellas) fue la forma con que el nacionalsocialismo identificó a los homosexuales y lesbianas durante la Segunda Guerra Mundial. Este triángulo es considerado como «un símbolo de la comunidad»[818], y ha sido utilizado en forma desafiante por varias organizaciones gay y lésbicas en la última mitad del siglo XX, en un intento por resignificar el estigma mediante la apropiación de los símbolos que lo denotaban. Ejemplos de esto son la organización Triángulo Rosa, grupo gay brasileño de los años ochenta y noventa, y actualmente, la Fundación Triángulo en España.

En este caso, el proceso de diseño y elaboración del monumento no generó fricciones entre autoridades, expertos y organizaciones LGTBQ locales, sino que la idea presentada fue aceptada y levemente modificada por el arquitecto municipal encargado de concretarla.

Como señala Fernando Frontán:

> «Nosotros ya habíamos presentado un diseño y un arquitecto de la Intendencia le hizo algunos agregados muy interesantes y los instrumentó. El monumento tenía todo en código de triángulo: la base era un monolito rosado gris porque recordaba los triángulos de las personas que murieron en el campo de concentración, rosado los hombres, gris oscuro o negro las mujeres. La base del monolito estaba apoyada en una pirámide en forma triangular de color gris que era de cemento pulido, que representaba a la tierra o a los que estaban enterrados bajo tierra [...] porque el concepto era que en ese cúmulo de tierra hay un triángulo que mató a sesenta mil desaparecidos y el color gris tiene que ver con ese concepto. Ese monolito gris está en un marco gris que representa a los que están gritando desde debajo de la tierra, para que quiten ese triángulo, que representa la opresión que los mató»[819].

La placa que acompaña el monolito reza «Honrar la diversidad es honrar la vida. Montevideo por el respeto a todo género, identidad y orientación sexual», y a continuación aparece la lista de organizaciones que promovieron su realización.

Como ya apuntamos, el Espacio de la Diversidad Sexual está ubicado en el pasaje Policía Vieja, zona que tiene acceso por la peatonal Sarandí y por Bartolomé Mitre, en el barrio Ciudad Vieja. ¿Por qué se eligió este lugar en particular? Siguiendo a Jelin y Langland, es

---

[818] *El País*, Montevideo, 4 de diciembre de 2004, p. 2.

[819] Entrevista a Fernando Frontán, 28 de noviembre de 2009.

usual que se busque establecer algún tipo de conexión entre los lugares memorializados y el acontecimiento al que se hace referencia. En el caso que nos ocupa, esto no parece haber sucedido. En un principio, las organizaciones LGTBQ pensaron que la placa y el monolito estuvieran ubicados en el pasaje de los Derechos Humanos de la plaza Cagancha, un lugar que tiene significación para las organizaciones, ya que fue allí donde se realizó en 1992 el primer acto público del orgullo gay en Uruguay. Pero dicho espacio ya había sido utilizado para abordar el tema de los derechos humanos en general. Por ello, cuando los grupos activistas presentaron oficialmente el informe en la Junta, solicitaron la concesión del pasaje Policía Vieja. Según Weiss: «Era un espacio libre y sin nombre. Por eso el lugar propuesto fue aceptado de inmediato»[820].

Según Frontán, el espacio físico surge:

> «[...] como un accidente. ¿Dónde la metemos? Ya teníamos la plaza aprobada, pero ¿dónde va a ser? [...] Salimos a buscar. Ahí Weiss nos avisa que existía un espacio en Policía Vieja. Fue toda una discusión: ¿cómo en una calle llamada así: Policía Vieja? [...] Era un lugar clave: había un espacio privado que podía pedirse si se lograba comprometer en el proyecto a los dueños del estacionamiento[821]. Fuimos todos a verlo y nos encantó. Decidimos presentar el recurso, lo presentamos a la Junta y se aprobó»[822].

Pero, ¿cuáles eran las expectativas acerca de la participación social en ese espacio público? Se consideraba que el monolito estaba cargado de valores que ubicaban a Montevideo como un ejemplo de «amplitud»[823], lo que permitiría convertir la plaza, como señaló Weiss, en «un lugar de culto, un ámbito para el recogimiento y la aceptación de la diversidad»[824]. El punto seleccionado parece responder a esta motivación, ya que está relativamente aislado y habilita un espacio de intimidad al estar rodeado por paredes altas sin ventanas. Pero fue esta característica, precisamente, la que más críticas despertó dentro de la comunidad homosexual. En un foro virtual, por ejemplo, un participante señalaba:

> «Algunas personas han celebrado este acontecimiento como un paso hacia el reconocimiento. Sin embargo, a pesar de que el monumento aludido se encuentra en una zona muy concurrida, forma parte de un pequeño espacio público caracterizado por su escasa circulación de gente. En este sentido es difícil aceptar que se trata de una

---

[820] *El País*, Montevideo, 4 de diciembre de 2004, p. 2.

[821] La Intendencia Municipal de Montevideo finalmente firmó un convenio con la empresa Mabinal S. R. L., que permitió garantizar el uso del espacio con este propósito.

[822] Entrevista a Fernando Frontán, 28 de noviembre de 2009.

[823] *El País*, Montevideo, 17 de diciembre de 2004, p. 4.

[824] *El País*, Montevideo, 4 de diciembre de 2004, p. 2.

> clara muestra de apertura de la sociedad uruguaya hacia la diversidad. Porque si los monumentos sirven para decir algo y los transeúntes son quienes leen sus significados, entonces en un espacio público donde la cantidad de personas es nula, la voz del monumento estaría condenada a ser un eco mudo»[825].

El monolito de algún modo *sintomatiza* lo que denuncia y, nuevamente, el *otro* es integrado y subordinado a la vez: los homosexuales pueden ocupar un *rincón un poco escondido de la nación*. Están en el centro de la ciudad, pero no hay por qué verlos, salvo que *se opte por ello*

5. El debate político: un consenso frágil y de corto plazo

La aprobación del proyecto del Espacio de la Diversidad Sexual cosechó el apoyo unánime de todos los miembros de la Junta Departamental. Todos los partidos políticos aprobaron el pliego. Una unanimidad de este tipo reclama ser explicada, sobre todo si se toman en cuenta las discrepancias que despertaban estos temas a mediados de los años noventa en el sistema político. Frontán, por ejemplo, recuerda un episodio muy significativo que tuvo lugar en 1997, en la propia Junta Departamental:

> «La primera semana del orgullo fue en 1997, uno de los debates sobre discriminación se hizo en la Junta Departamental porque Margarita [Percovich] en aquel momento era presidenta de la Comisión de Género, y el presidente de la Junta era Zabalza. Margarita había organizado la jornada en la Junta, pero no pudo estar en la mesa porque estaba frenando a los ediles blancos y colorados que estaban a los gritos en el ascensor: nos querían echar a las patadas, y Margarita frenándolos en el ascensor frente a la sala. Se sentían los gritos adentro de la sala»[826].

La misma unanimidad despertaron los proyectos de ley que introdujeron modificaciones al Código Penal, así como la aprobación de la ley nº 17.817. Una posible hipótesis es que el embate conservador (Cotugno y sus declaraciones en particular) no solo no logró hacer mella en la clase política, sino que, por el contrario, reforzó en ella cierto sentido común liberal, para el cual este tipo de proyectos y conmemoraciones son totalmente viables. Es muy difícil desde una matriz liberal y republicana resistirse a leyes contra la discriminación y a la creación de espacios públicos que denuncien los horrores de la intolerancia y el autoritarismo.

---

[825] *Uruguay. Indymedia*. [En línea]. Disponible en Internet en http://uruguay.indymedia.org/news/2005/02/31895.php.

[826] Entrevista a Fernando Frontán, 28 de noviembre de 2009.

Además, estas medidas —de bajo costo político en tanto no generan nuevos derechos— alimentaban el mito de la «excepcionalidad uruguaya»[827] y reflotaban la vieja tradición batllista de progresismo en las leyes y la agenda social[828], que se volvieron tan distintivas del país en el contexto latinoamericano y autorreferenciales de nuestro imaginario colectivo. La aprobación de la plaza era un signo de modernidad y de que Uruguay «acompaña los tiempos». De este modo, la sexualidad aparece como otro terreno colonizado por el relato nacional. Uruguay aparece así como «civilizado» porque ciudadaniza *incluso* a la población LGTBQ, ahora capitalizada por el discurso nacionalista.

Uruguay, desde la remota periferia, acompaña un tanto irreflexivamente el relato de la supremacía del mundo occidental *y cristiano* (aunque secularizado) y de la modernidad y posmodernidad europeas. El *otro* no nombrado (entre otras cosas, por lo lejos que estamos de los debates y de la realidad de la multiculturalidad) es el atraso de las sociedades «no modernas» (África, Asia e incluso algunos países de América Latina)[829].

Durante la sesión en la que se aprobó el proyecto en cuestión, la palabra fue monopolizada por los ediles del Frente Amplio. Weiss en su alusión refleja claramente esta idea de excepcionalidad y de progresismo:

> «Estamos a punto de aprobar una resolución cargada de trascendencia y de valores que ubica a la ciudad de Montevideo en un plano —si se me permite la imagen— de

[827] Gerardo CAETANO. «El Centenario y el nacimiento de una sociedad hiperintegrada» en MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES JUAN MANUEL BLANES. *Los veinte: el proyecto uruguayo.* Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 1999, pp. 59-66.

[828] Un ejemplo de esto es el siguiente fragmento del discurso que el escritor Eduardo Galeano realizó el día de la inauguración del monumento: «Yo creo que estos son pasos todavía chiquitos, pero importantes en dirección a la recuperación de la memoria nacional. Este país, que supo estar a la vanguardia de todos hace un siglo y que después se fue volviendo, lentamente, cada vez más pacato, cada vez más conservador, cada vez más resistente al cambio, ahora empieza a abrir un horizonte nuevo a partir de esas lindas jornadas de afirmación de la conciencia popular de cambio [...]. Son, pues, pasos hacia la recuperación de la memoria de la audacia perdida, cuando este país era capaz de hacer cosas que los demás no tenían el coraje ni siquiera de imaginar. Hemos retrocedido mucho. Yo diría que hemos retrocedido casi con entusiasmo, sobre todo a lo largo de estas últimas décadas, y me parece importante reafirmar que esta noche estamos celebrando el reencuentro con la mejor memoria de este país, que es una memoria de la valentía, que es una memoria de la audacia, que es una memoria ejercida contra el miedo».

[829] Las causas profundas del debate que en muchas latitudes despierta la noción de la excepcionalidad occidental radican precisamente en el hecho de que esa excepcionalidad construye al otro-cultural como inferior y atrasado. Este relato, además, tiene sus propios «holocaustos».

> pioneros en lo que significa la batalla por la igualdad contra todo tipo de discriminación»[830].

Mientras que el edil Fernando González hizo especial hincapié en la necesidad de vencer el «atraso» y de «no quedarse»:

> «[…] creo que estamos en un grado de madurez adecuado y porque, además, el mundo ha avanzado muchísimo en algunos aspectos y no podemos quedar relegados. / […] El 11 de setiembre dije que la izquierda, es decir, nosotros, que vamos a ejercer el próximo gobierno nacional, estamos atrasados en estos temas y que ahora se verá si cumplimos con lo que prometimos. El Encuentro Progresista obtuvo la mayoría en ambas cámaras, por lo tanto, creo que es hora de generar algunas discusiones y promover algunos ajustes legales que permitan que todos cuenten con el mismo grado de libertad, sin importar la orientación que elijan»[831].

A su vez, el proyecto de la plaza entraba en clara consonancia con la narrativa nacional-integracionista, en donde todos y todas tienen de alguna forma, siempre negociando, un lugar bajo el sol. Este carácter «ejemplar» y «pionero» del monolito, reforzado discursivamente por todos los actores, bebe así de dos vertientes diferentes: su existencia es un ejemplo de tolerancia para América Latina y el mundo, y encarna además una memoria que recuerda aquello que no debe volver a ocurrir.

Ambos aspectos también aparecen frecuentemente en la prensa del momento. Por ejemplo, el diario *El País* titulaba: «Tolerancia: un monolito rosado y triangular. Hay solo tres de su tipo en el mundo»[832]. El matutino *La República*, por su parte, reseñaba: «Este hecho es inédito y convertirá a Montevideo en pionero en la defensa de estos derechos humanos»[833]. La inauguración oficial de la plaza cosechó titulares más que expresivos: «Montevideo a la cabeza de Latinoamérica en respeto a la diversidad sexual»[834]. Montevideo, en esta lógica, no es solo (junto a Europa y Norteamérica) más «avanzado» que el resto del mundo, sino que nuevamente se despega de América Latina. Y así, por unos meses, el imaginario nacionalista se acopla a la causa LGTBQ.

Desde el punto de vista ideológico, se reactualiza el imaginario batllista en el que la clase media y la clase obrera organizada, compuestas por personas blancas y urbanas, ocupan el centro del espacio nacional. Debe agregarse además que el «gay metropolitano» es una imagen

[830] Acta n.º 1.170: «Grave y urgente: desígnase con el nombre “de la Diversidad Sexual” el espacio enjardinado ubicado en el pasaje Policía Vieja» [exp. 2004/1686, rep. 13.197 bis, 11 de diciembre de 2004].

[831] Acta n.º 1.170, loc. cit.

[832] *El País*, Montevideo, 4 de diciembre de 2005, p. 2.

[833] *La República*, Montevideo, 5 de diciembre de 2005, p. 7.

[834] *La República*, Montevideo, 3 de febrero de 2005, p. 35.

que parece colonizar todo el espectro de la diversidad sexual: lo «gay urbano de clase media letrada» es más cómodamente integrable por el Uruguay liberal y secular que se quiere excepcional.

Pero, en definitiva: ¿generó este monolito un nuevo consenso a partir del que se siguió avanzando, o fue el límite del consenso para el sistema político uruguayo? Los debates posteriores relacionados a la unión concubinaria, el reconocimiento de los derechos de niños y niñas de parejas homoparentales y la ley de cambio de sexo registral marcaron claramente que el asunto era muy diferente cuando la transformación legislativa implicaba el reconocimiento de una nueva generación de derechos (derecho a la identidad) o de nuevas formas de organización familiar. La virulenta campaña en contra de estos proyectos llevada adelante por el Partido Nacional, el Partido Independiente y parte del Partido Colorado —proyectos que finalmente serían aprobados en el Parlamento solo con los votos del Frente Amplio— representan una clara prueba de ello. Síntoma además de un sistema político en desplazamiento en el que el enorme crecimiento del Frente Amplio se debe a la reactualización del legado batllista, lo que lo torna el partido que más se acoplaría hoy a la cultura política y a la sensibilidad uruguayas.

La fragilidad del consenso en cuestión ya se enunciaba implícitamente en el hecho de que solo asistieron a la ceremonia oficial de inauguración los representantes del Frente Amplio, aun cuando había contado con el apoyo unánime de todos los partidos políticos en la Junta Departamental.

6. El debate social: negacionismo y automarginación

La mayor oposición al Espacio de la Diversidad Sexual provino de la Iglesia Católica. A través de monseñor Luis del Castillo, vocero de la Conferencia Episcopal del Uruguay, la Iglesia señaló que este espacio era «una propuesta ambigua que no merece aplausos» ya que para la institución «solo existen dos sexos que son recibidos y no elegidos»[835].

En particular la oposición más fuerte tuvo su epicentro en una organización católica de poca significación social: la *Asociación Cristiana Uruguaya de Profesionales de la Salud*[836]. Este grupo lanzó una campaña de cartas que fueron recibidas en las diferentes oficinas de la Intendencia Municipal de Montevideo.

[835] *El Observador*, Montevideo, 7 de diciembre de 2004, p. 6.

[836] *Asociación Cristiana Uruguaya de Profesionales de la Salud.* [En línea]. Disponible en Internet en http://www.acups.org/.

Para este grupo cristiano, el monolito:

> «[...] ofende gravemente al sentido moral de la gran mayoría de los montevideanos y la supuesta neutralidad filosófica del Estado uruguayo, por lo cual solicitamos que a la brevedad posible sea reconsiderada y revertida»[837].

Además, para este grupo, el memorial traía aparejado otro riesgo, ya que si aumentaba el turismo gay indefectiblemente se «incrementarán las probabilidades de propagación del SIDA en nuestro país»[838]. Los vecinos y comerciantes de la Ciudad Vieja, por su parte, no manifestaron oposición alguna al proyecto, así como tampoco consideraron que efectivamente el monolito fuera a traer público gay a la ciudad como en algún momento se llegó a especular. Gustavo Bono, dueño de Roma Bar, por ejemplo, señaló que: «[...] no creo que un monolito gay vaya a traer turistas gays, ni inversores gays, ni nada. Si los turistas gays vienen es por la playas, pero no por un monolito»[839].

Otras opiniones y discusiones no dejaron registros, lo que confirma por un lado la escasa visibilidad que tuvo la discusión en la sociedad en general. Frontán recuerda que la discusión en este plano no fue del todo fructífera:

> «Ese debate se dio muy bien en la Junta, no en la sociedad. En la sociedad se dijo que si los homosexuales tenían su plaza, también tenía que tener su plaza todo el mundo. Llevaron todo al terreno homofóbico».

El proyecto y su instrumentación tampoco cosecharon opiniones unánimes dentro de las organizaciones LGTBQ, pero más que nada en términos de estrategia política:

> «Algunos venían y me decían que a nivel personal no estaban de acuerdo, o por qué tenemos que estigmatizarnos, por qué tenemos que guetizarnos, palabrita que me dijeron muchos. No entendían. Siempre que se hacen cambios se generan resistencias y la homofobia no es un problema que sea patrimonio de los heterosexuales»[840].

Tal vez la oposición conceptualmente más significativa al proyecto fue la carta de lector que Félix Irureta envió al semanario *Brecha* en respuesta a un artículo sobre la plaza. En su carta, Irureta criticaba al artículo ya que hablar de «víctimas» gays y lesbianas del nazismo «puede generar la idea de que los homosexuales fueron víctimas inocentes de los nazis, poniéndolos a la par de los judíos, los polacos, los gitanos, etc.»[841]. Para fundamentar su posición, la misiva citaba a dos supuestos historiadores: Scott Lively y Kevin Abrams, quienes han sido

---

[837] *Opus Gay*, 4 de febrero de 2005. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.opusgay.cl/1315/article-65757.html.

[838] Ibídem.

[839] *El País*, Montevideo, 10 de diciembre de 2004, p. 5.

[840] Entrevista a Fernando Frontán, 28 de noviembre de 2009.

[841] *Brecha*, Montevideo, 18 de febrero de 2005, p. 24.

ampliamente desacreditados en Estados Unidos por la nula calidad académica de sus trabajos. Irureta señalaba que «muchos de los organizadores del Partido Nacionalsocialista eran homosexuales» (el propio Hitler, pero también Heinrich Himmler y Reinhard Heydrich), y que los gays tuvieron un «papel predominante en las atrocidades del régimen nazi». La carta establecía de forma imprecisa pero discursivamente efectiva una suerte de conexión causal: buena parte de las atrocidades del nazismo se explican por la condición «sádico homosexual y pederasta» de sus principales cuadros.

Esta versión «histórica» estaba muy cerca del negacionismo del Holocausto judío que algunos autores difunden en Europa y otras latitudes, en tanto reproducía por un lado el mecanismo de volver victimario a las víctimas, y por otro silenciar (o negar) la existencia del exterminio de miles de hombres y mujeres homosexuales durante el nazismo. Por último, derivaba de la orientación sexual comportamientos morales y patologías psiquiátricas como si existiera una correspondencia mecánica entre estos aspectos.

7. El *espacio* de la memoria: apropiaciones y disensos

Desde hace décadas los monumentos vienen siendo duramente interpelados y este problema se ha incrementado a partir del auge memorialista contemporáneo[842]. En Alemania, durante el llamado a concurso en 1995 para la construcción del *Memorial en homenaje a los judíos asesinados en Europa* cobró mucha visibilidad el artista Horst Hoheisel, que integra un grupo conocido como *antimonumentalista*[843].

Hoheisel consideraba que la mejor forma de rendir homenaje a la tragedia del Holocausto era promover una «eterna irresolución de su representación», ya que un monumento concluido puede librar a la memoria de su trabajo activo y permanente[844]. Como advierte Pierre Nora[845], cuanto menos se experimenta la memoria *en* la subjetividad de los individuos más se manifiesta a través de artefactos y signos exteriores. Desde esta mirada, el monumento, pese a que genera la ilusión de preservación de la memoria, en realidad contribuye al olvido, promoviendo un desplazamiento de la participación subjetiva a las formas materiales que tienden a un vacío de significado. Este debate plantea así un problema central: el peligro de la

---

[842] Andreas HUYSSEN, op. cit.

[843] James YOUNG. «Cuando las piedras hablan» en *Puentes*, año 1, n° 1, agosto de 2000.

[844] Dominick LA CAPRA. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001, p. 144.

[845] Pierre NORA [dir.]. *Les lieux de mémoire*. París: Gallimard, 1984-1992, 7 vols.

indiferencia, en este caso frente a la tragedia. ¿Lidia el Espacio de la Diversidad Sexual exitosamente con ella?

El espacio, desde su fundación, fue en una oportunidad utilizado para conmemorar el Día Mundial de Lucha contra la Homofobia (17 de mayo 2005) y en otras ocasiones ha sido visitado por algunos turistas. Además, la plaza fue incluida en el recorrido de la Marcha de la Diversidad Sexual a partir de 2005, la que se realiza cada año el último viernes de setiembre. Su integración en el recorrido puede interpretarse como un intento de colocar al monolito en diálogo con otros puntos urbanos considerados marcas importantes en la historia de los movimientos de la diversidad sexual. La marcha parte desde el Espacio de la Diversidad Sexual para dirigirse luego por la avenida Dieciocho de Julio hasta la plaza Cagancha, lugar en donde se realizó la primera manifestación pública en la historia de las organizaciones LGTBQ uruguayas.

En 2008, *Mateando* (organización uruguayo-argentina localizada en Nueva York) promovió la restauración del espacio y financió pintar los muros que rodean el monolito. Este proceso generó conflictos con algunos de los gestores originales del proyecto. Para Frontán:

> «[...] una manga de estúpidos ignorantes, no tienen otro nombre: quisieron decorar la plaza de la diversidad, pintaron todo de blanco, a mi juicio de muy mal gusto, y pintaron de blanco la base de triángulo de tierra. Eso es una ofensa al escultor, una ofensa al concepto, porque en ese cúmulo de tierra hay un triángulo que mató a sesenta mil desaparecidos y el color gris tiene que ver con eso. Ese monolito gris está en un marco gris que representa a los que están gritando desde debajo de la tierra, para que quiten ese triángulo, que representa la opresión que los mató. Pintar ese triángulo es como decir: "aquí no pasó nada"»[846].

El «error» puede también ser interpretado como un problema de transmisión, ya que la fundación del monolito coincidió con una fuerte renovación generacional en el espacio activista LGTBQ y con la consolidación de nuevas organizaciones que no habían participado directamente en este emprendimiento memorialista[847].

Pero el hecho de que la plaza y el monolito adquieran su mayor visibilidad en el marco de la Marcha de la Diversidad Sexual parece también estar asociado a un desplazamiento de sentidos, que reubica al espacio en una narrativa estrictamente local. En las marchas no se alude a las víctimas del «genocidio gay» (ni en sus proclamas ni pancartas), sino a una serie de reivindicaciones y episodios locales fuertemente relacionados con las conquistas legales

---

[846] Entrevista a Fernando Frontán, 28 de noviembre de 2009.

[847] Por ejemplo, el Colectivo Ovejas Negras, el grupo Diecinueve y Liliana, o el Área Académica Queer Montevideo.

obtenidas recientemente[848]. El *adentro* se volvió denso y diverso, y esto parece haber implicado que los aspectos ligados directamente con el *afuera* y (sobre todo) con el pasado se relegaran a un segundo plano. El monolito parece resignificarse mucho más en clave localista y contemporánea, confirmando el hecho de que las memorias locales aún están fuertemente pautadas por los marcos narrativos de los Estados nacionales.

De todas formas, más allá de estas posibles resignificaciones, la indiferencia ciudadana sigue siendo un riesgo muy real. En 2008 el Centro Zonal 1 convocó a varias organizaciones LGTBQ a participar en una instancia de diálogo. El centro comunal estaba preocupado por el deterioro físico del Espacio de la Diversidad Sexual y su uso frecuente como urinario durante la noche por miles de jóvenes que asisten a los centros nocturnos de la Ciudad Vieja. Actualmente siguen discutiéndose posibles alternativas y medidas, entre las que se incluye la posibilidad de cambiar el emplazamiento del monolito para trasladarlo a una zona con mayor visibilidad y concurrencia de público.

8. Reflexiones finales: el monolito *en* la polis

La fundación del monolito cristalizó un *monumento consensuado*, con sentido nacional, y no puede ser considerado como «producto de una administración de izquierda». Sin embargo, por la vía de los hechos, ese parece ser el espacio que ocupa actualmente al enmarcarse en una serie de medidas y leyes sobre la diversidad sexual que tuvieron al Frente Amplio como protagonista central. Se volvió, por un período breve, un ejemplo de la «tolerancia uruguaya», pero rápidamente esta dimensión fue erosionada por el clima de polarización que generó el debate sobre la adopción homosexual y el cambio de sexo registral, lo que también contribuye a que se vuelva un monumento de la administración de izquierda.

Otra forma de mirar este episodio, es precisamente atendiendo a los desplazamientos ideológicos del Frente Amplio (FA). Este partido parece ser hoy el portador del discurso moderno, liberal, ilustrado y tolerante propio del batllismo. Eso significa que el FA se *uruguayiza* (el eslogan electoral de 2004 fue, precisamente, «el cambio a la uruguaya»), gana las elecciones, a la vez que reasegura la tolerancia uruguaya. Esto fue claro en la primera administración de izquierda. Pero incluso un candidato como José Mujica, que parecía constituir un giro a la izquierda de la izquierda (y quizá un discurso menos urbano e

[848] En 2007 se aprobó la ley de unión concubinaria; en 2009, la reforma del sistema de adopción (que reconoce a los niños de parejas homoparentales los mismos derechos que al resto), y la ley de cambio de sexo registral; en 2013, la ley de matrimonio igualitario.

ilustrado), parece estar confirmando la tendencia apuntada. Lejos de politizar relaciones de subordinación, transformándolas conceptualmente en relaciones de opresión (en el sentido de Laclau y Mouffe)[849], o de articular diferentes clamores por la igualdad, el FA reactualiza el relato de la inclusión aconflictiva e invisibiliza en cierta medida las relaciones de poder vigentes.

Las personas LGTBQ forman parte, en esta lógica, de la nación uruguaya: su integración es una muestra de la «naturaleza civilizada y secular» de nuestra patria («un país de primera», eslogan electoral de 2009). Pero este discurso excepcionalista no puede separarse graciosamente de su dimensión sutilmente violenta. El «país de primera» es diferente de un país de segunda y de tercera (¿el resto de América Latina?, ¿los países musulmanes?). De este modo, el duro trabajo de los luchadores por la diversidad sexual se ve atrapado por un contexto complejo, pues la otra alternativa es lisa y llanamente la homofobia que predomina en la oposición. Hay un itinerario histórico, un entorno de sentidos que preestructuran los modos en que se resuelve dicha lucha.

El secularismo como discurso no es la panacea de la diversidad: es un arma de doble filo. Contemporáneamente articula un imaginario de superioridad blanca y occidental, muy problemática para América Latina o cualquier parte, y que borra el rico espectro de experiencias donde lo religioso y la experiencia *queer* fluyen de maneras alternativas al atolladero católico. Esta narrativa es también la que borra el legado intelectual de los afrodescendientes, y muchos otros.

La memoria histórica enlaza el pasado y el presente en la producción de líneas de significado con efectos *hoy*. Cómo posicionarse en este complejo panorama implica un desafío permanente para los activistas, los políticos, los intelectuales y los ciudadanos todos. Asumir la condición radicalmente paradójica de los gestos intelectuales y políticos, y de los espacios y las memorias, constituye un buen punto de partida.

[849] Ernesto LACLAU y Chantal MOUFFE. *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia.* Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Monumentalidad, acción contenciosa y normalización en el movimiento argentino por los derechos humanos. Tendencias generales y casos locales

Luciano Alonso
Universidad Nacional del Litoral – Universidad Nacional de Rosario

«*monumento*. s., m. Obra pública y patente, puesta por señal, que nos acuerda y avisa de alguna acción heroica, ú otra cosa singular de los tiempos pasados: como estatuas, inscripciones o sepulcros. Viene del latino *monumentum* [...]»

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Castellana* de 1734 [850]

1. La oposición a los monumentos en el movimiento argentino por los derechos humanos

La continua producción de monumentos, en el sentido de señales o marcas territoriales que transmiten una memoria, es uno de los aspectos más destacados de las configuraciones socio-culturales actuales. Prácticamente cualquier elemento o espacio puede adquirir características monumentales, transformándose en un lugar de memoria y, como tal, cargándose de sentidos solidarios o contrapuestos en función de las acciones variables de diversos agentes. Si esa monumentalidad estuvo asociada en un inicio a la construcción de tradiciones nacionales a partir de una interacción compleja entre actores políticos, estatales y sociales, luego se difundió como un recurso inscripto en diversos repertorios de acción[851]. Y entre quienes

[850] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Castellana, en el que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad...*, G-N. Madrid: Imprenta de la RAE, por los herederos de Francisco del Hierro, 1734, tomo p. 603, col. 1.

[851] Respecto de la obsesión contemporánea por la memoria y la musealización del mundo que se vive en la etapa contemporánea, véase Andreas HUYSSEN. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización.* México: Fondo de Cultura Económica / Goethe-Institut, 2002. Sobre la noción de «*lugar de memoria*», véase Pierre NORA. «La aventura de *Les lieux de mémorie*» en *Ayer,* n° 32, Madrid, 1998. Sobre la monumentalidad como un componente esencial de la «*invención*» de tradiciones nacionales, Eric HOBSBAWM. «La producción en serie de tradiciones: Europa, 1870-1914» en Revista *Historia Social,* n° 41, Valencia, 2001.

recurrieron y recurren constantemente a la instalación de marcas que transmiten una memoria se encuentran lógicamente los movimientos sociales.

Es conocido que muchos de los integrantes del movimiento por los derechos humanos desplegado en Argentina desde mediados de la década de 1970 hasta nuestros días se negaron radicalmente a la instalación de monumentos a los detenidos-desaparecidos o más genéricamente a las víctimas del terror estatal. Tal rechazo fue vehemente y hasta general en momentos específicos de la historia de ese actor colectivo, lo que no resulta extraño en función de su frecuente confrontación con las autoridades públicas en torno a las cuestiones relativas a la justicia, memoria y reparación de los crímenes de lesa humanidad cometidos en el período 1974-1983.

Siendo el Estado el principal productor de monumentos que normalmente tienen una envergadura, ubicación y mantenimiento muy superiores a los de otros agentes sociales, o al menos la instancia reguladora de los espacios públicos y de las señales que en ellos se instalan, la construcción de una monumentalidad asociada a la memoria del terror de Estado no podía menos que aparecer como una cuestión conflictiva. La acción contenciosa del movimiento en su puja por lograr el esclarecimiento de los crímenes y la condena de los responsables lo puso en muchos momentos en abierta contradicción con las agencias estatales. Aun cuando a veces la oposición de los organismos de derechos humanos a las decisiones gubernamentales no generó alejamientos insalvables, sino que coexistió con dimensiones de colaboración o confluencias, en lo que hace a la posibilidad de erigir recordatorios a los detenidos-desaparecidos no se llegó a acuerdos semejantes a los de la asistencia a la CONADEP, la participación en espacios escolares o la vinculación con fiscalías u otras reparticiones judiciales[852].

Respecto de la memoria como asunto de Estado, me remito a los planteos de Alain BROSSAT en el *II Coloquio de Historia y Memoria. Los usos del pasado en las sociedades post-dictatoriales*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata / Comisión Provincial por la Memoria / Universidad Nacional de General Sarmiento, La Plata, septiembre de 2006.

852 Un ejemplo de esa oposición basada en principios que sin embargo no impidió la colaboración entre los organismos de derechos humanos y determinadas reparticiones estatales, ha sido analizado por Emilio CRENZEL respecto del funcionamiento de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, en *La historia política del* Nunca Más. *La memoria de las desapariciones en la Argentina.* Buenos Aires: Siglo XXI, 2008, capítulo 2. Para un actor específicamente confrontativo que sin embargo mantuvo vínculos con distintas agencias estatales, véase Luciano ALONSO. «Repertorios de acción y relaciones institucionales en H.I.J.O.S. Santa Fe, 1995-2003» en revista *Temas y Debates,* n° 9, Rosario: Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, UNR, 2005.

La mayor parte de los organismos de derechos humanos desconfiaron de los monumentos o recordatorios clásicos, viéndolos como una estrategia compensatoria por parte del Estado que podía resultar en la fijación de la memoria y en el cierre de toda política de derechos humanos que no fuese puramente declarativa. Con seguridad la Asociación Madres de Plaza de Mayo fue la agrupación más insistente en esta tesitura. Hacia 1983-1985, Madres definió su oposición a dos actividades que consideraba incompatibles con su reclamo de justicia: la exhumación de cadáveres y la instalación de recordatorios. En tanto no hubiera un informe detallado por parte de las fuerzas de seguridad y un proceso de enjuiciamiento y condena a los responsables, esas acciones representaban para el organismo una suerte de presión para admitir la muerte de los detenidos-desaparecidos y congelar su memoria en un plano meramente formal. En contra de esas posibilidades, Madres levantó la consigna de «aparición con vida» y se negó a participar de la instalación de marcas territoriales. Al decir de Hebe de Bonafini: «El punto final era una plaquita en cada lugar diciendo "aquí estudió", "aquí trabajó". Nosotras también rechazamos eso porque sentíamos que también era el punto final»[853].

Esa negativa tajante se extendió también a la construcción de memoriales, a los que se opuso dicha asociación al tiempo que denunciaba esas intervenciones como una deformación del sentido de las luchas de sus hijos. En las publicaciones de la agrupación se contrapuso el proyecto de un Parque de la Memoria en la ciudad de Buenos Aires —que luego se concretó por iniciativa oficial— con la construcción de viviendas populares en el emprendimiento que Madres llevaba a cabo en Villa 15 o barrio General Belgrano, también conocido como Ciudad Oculta por los paredones que la dictadura levantó en 1978 para quitarlo de la vista de los asistentes al campeonato mundial de fútbol. Esa labor de edificación apareció en los discursos del organismo como un homenaje cualitativamente distinto y superador de los memoriales o

[853] Hebe DE BONAFINI. «Conferencia pronunciada el 6 de julio de 1988 por Hebe de Bonafini, presidenta de la Asociación Madres de Plaza de Mayo» en AA. VV. *Historia de las Madres de Plaza de Mayo*, edición aumentada. Buenos Aires: Ed. Madres de Plaza de Mayo, 2003, p. 38. La alusión al «punto final» refiere a la ley nacional n.° 23.492 de extinción de la acción penal en plazo perentorio, aprobada a instancias del gobierno de Raúl Alfonsín frente a las presiones militares en diciembre de 1986 y conocida popularmente como «ley de punto final». A esa norma siguió en mayo de 1987 su similar n.° 23.521, «ley de obediencia debida», que exculpó a todo el personal militar y policial con rango inferior al de comandante en jefe o jefe de zona, suponiendo que todas sus acciones se habían realizado en cumplimiento de órdenes superiores. Sobre la consigna de «aparición con vida», véase ese mismo texto y otros como ASOCIACIÓN MADRES DE PLAZA DE MAYO. *Nuestros hijos*. Buenos Aires: Ed. Contrapunto, 1987; Ulises GORINI. *La otra lucha. Historia de las Madres de Plaza de Mayo [1983-1986]*. Buenos Aires: Norma, tomo II, 2008.

monumentos. Criticando las intenciones del entonces Consejo Deliberante de la Capital Federal de instalar el parque en esa zona, una publicación de Madres decía:

> «…la ordenanza establecía que donde florecía el asentamiento y las casas de cartón comenzaban a ser de ladrillos, se instalara un Parque de la Memoria en homenaje a los desaparecidos. Tamaña incongruencia e ingratitud para con los desaparecidos […] / Al final, los desaparecidos fueron homenajeados. Pero su merecida reivindicación no tuvo nada que ver con topadoras. El homenaje corrió por cuenta de las Madres de Plaza de Mayo y los propios vecinos del barrio, que el 22 de enero de 2007 comenzaron a construir, juntos, 432 nuevas viviendas del otro lado de esos chapones […]»[854].

De la misma manera, cuando a mediados de la década de 1990 comenzó a plantearse en distintos ámbitos la conveniencia de erigir lugares de memoria en los edificios que habían servido de centros clandestinos de detención, Madres renovó su oposición. Hablando del más emblemático de los centros de exterminio, Bonafini decía en 1995:

> «A la Escuela de Mecánica de la Armada hay que destruirla, hay que hacerla polvo porque es el monumento al horror. Cada vez que uno pasa por ahí, le da la sensación que está pasando por delante de Hitler y de las SS. Yo conocí los monumentos en Núremberg y tienen la misma forma y dan la misma sensación»[855].

Posición con la que llamativamente coincidiría pocos años después el presidente Carlos Saúl Menem, pero en su caso proponiendo que la destrucción de los edificios sería un acto que colaboraría con la unidad nacional y el olvido del pasado[856].

Podrá argüirse que semejantes posturas solo eran evidentes en la Asociación Madres y no en otras agrupaciones de derechos humanos, pero esos criterios parecen haber sido compartidos por los más amplios sectores del movimiento[857]. El riesgo de fosilización de las memorias y desvío de los objetivos por los cuales pugnaba el actor colectivo parecía algo latente en todo

---

[854] ASOCIACIÓN MADRES DE PLAZA DE MAYO. «¡Hasta la victoria siempre, queridos hijos!», suplemento de *Página/12*, Buenos Aires, 6 de mayo de 2007, p. 15.

[855] Hebe DE BONAFINI, discurso leído en Plaza de Mayo de Buenos Aires el 4 de mayo y en La Plata el 7 de junio de 1995 en AA. VV. *Historia de las Madres de Plaza de Mayo*.. Buenos Aires: Ed. Madres de Plaza de Mayo, [edición aumentada,] 2003, p. 139.

[856] El 6 de enero de 1998, durante su segunda presidencia, Carlos Menem firmó el decreto n.º 8 por el cual se disponía el traslado de las instalaciones de la ESMA a la base naval Puerto Belgrano y se destinaba el predio a un espacio verde de uso público donde se emplazaría un «símbolo de la unión nacional», previa demolición del edificio. Detalles sobre la oposición de los organismos de derechos humanos, que consiguieron que distintas instancias judiciales declararan la inconstitucionalidad de la medida y detuvieran el proyecto, en el sitio web *Memoria Abierta*. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.memoriaabierta.org.ar/camino_al_museo3.php.

[857] Debo agudas observaciones acerca de la tensión que podía generar la instalación de señales recordatorias a Celina *Queca* KOFFMAN, entrevista personal, Santa Fe, 2 de febrero de 2005.

homenaje realizado o regulado por las agencias estatales que retaceaban el reconocimiento de sus reclamos.

Sin embargo, la dimensión espacial y la consecuente fijación de marcas territoriales no podían ser ajenas a la dinámica de confrontación de los organismos. Es que los acontecimientos se producen en espacios determinados y los actores son siempre, al nivel que sea, agentes localizados. Y en un contexto de confrontación, la acción contenciosa supone también pujas por la delimitación y por la significación de los espacios. Si el espacio no es una cosa ni un sistema de cosas, sino una realidad relacional, toda acción supone una dimensión espacial en la cual cosas y relaciones van unidas en un conjunto indisociable[858]. Como construcción social, el espacio representa, vehiculiza y reproduce relaciones de dominación/poder y estructuras imaginarias. Aun cuando no se exprese como lucha por el control territorial, en torno al espacio se generan pujas por la dotación y transmisión de sentido. Al realizarse en ámbitos localizados, la acción funda *lugares* (en el sentido de espacios físicos puntuales que pretenden condensar una memoria y fundar una identidad[859]).

En rigor, los lugares de memoria del movimiento argentino por los derechos humanos fueron, desde un principio, las plazas[860]. Esos espacios públicos por excelencia —y muy particularmente la Plaza de Mayo de la ciudad de Buenos Aires— se convirtieron el lugar del reclamo a las autoridades. Apropiarse de ellas supuso también reconstruir sus usos y resignificarlas, defendiendo sentidos diversos de los que correspondían a las celebraciones oficiales. Aunque por lo general se trataba de las plazas ubicadas frente a los edificios gubernamentales, se registran también otros espacios similares que por su centralidad o significación resultaron preferibles a aquellas[861]. La presencia en las plazas era por sí sola una dotación de sentido alternativa, reforzada por rondas, vigilias y otros actos.

---

858 Milton SANTOS. *Metamorfosis del espacio habitado.* Barcelona: Oikos-Tau, 1996.

859 Marc AUGÉ. *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 1996, esp. pp. 56-57; Pierre NORA. «La aventura...», op. cit. Una distinción entre espacio y lugar en Peter TAYLOR y Colin FLINT. *Geografía política. Economía-mundo, estado-nación y localidad*. Madrid: Trama Editorial, 2da. ed. [corregida y aumentada], 2002, pp. 363-364 y ss., en una concepción en la cual el primer concepto refiere a algo más abstracto y controlado por grandes agencias y el segundo a algo más puntual y reconocible por los sujetos.

860 Sobre este aspecto y sus variaciones, véase Ludmila DA SILVA CATELA. *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos.* La Plata: Al Margen, 2001, pp. 169-172.

861 Ese tipo de resignificación de espacios puede observarse en las confrontaciones surgidas ya en la etapa dictatorial en torno a la plaza Soldado Argentino de la ciudad de Santa Fe. Tanto Victoria Castro como nosotros mismos (Alonso, Boumerá y Citroni) hemos analizado en detalle, con enfoques diversos, la dinámica

Esas primeras formas de confrontación en los espacios públicos, derivada de la actitud de rebeldía que suponía el *estar ahí* de Madres y luego de otros organismos en contra de las pretensiones oficiales de invisibilizar sus luchas[862], poco a poco fueron dando lugar a otro tipo de intervenciones. En ese proceso de inscripción de señales, el movimiento por los derechos humanos no fue jamás un agente completamente autónomo, sino que interactuó frecuentemente con agrupaciones políticas o culturales afines, como las Juventudes Políticas de la última etapa dictatorial[863], los partidos de izquierda marxista o las agrupaciones de la izquierda peronista o autonomista, los emprendimientos contraculturales e incluso colectivos de profesionales de arquitectura y urbanismo. Las disputas por la significación de espacios y el establecimiento de lugares de vinculación entre el pasado y el presente fueron entonces parte de conflictos complejos y respondieron a las intervenciones de actores múltiples, como lo muestran los casos reunidos por Elizabeth Jelin y Victoria Langland respecto de los monumentos, memoriales y marcas territoriales relativos a las memorias de la represión de los regímenes dictatoriales del Cono Sur[864].

contenciosa entre el movimiento por los derechos humanos y las instituciones oficiales respecto del uso de ese espacio. Construida por el gobierno militar en interacción con otros agentes locales —empresariales y comunicacionales—, la plaza se erigió en el predio del demolido Mercado Central y tuvo un claro sentido de reformulación de la zona céntrica, expulsando a sectores populares y otorgando una denominación de reivindicación de la supuesta «lucha antisubversiva». El gobierno provincial justicialista de José María Vernet reafirmó su carácter castrense, pero vinculándolo a la Guerra de Malvinas. Tanto en período de dictadura como luego durante el gobierno constitucional, diversas agrupaciones de derechos humanos y partidos políticos hicieron usos alternativos de la plaza y en especial las primeras produjeron una contra-monumentalidad. Véase Victoria CASTRO. «Memoria colectiva y espacios públicos: una mirada comunicacional [Santa Fe 1983-1996]» en *La C. Fragmentos de lo social,* n° 1, Santa Fe, 2000; Luciano ALONSO, Araceli BOUMERÁ y Julieta CITRONI, «Confrontaciones en torno del espacio urbano: dictadura, gobierno constitucional y movimiento de derechos humanos en Santa Fe (Argentina)» en *Historia Regional,* n° 25, Villa Constitución, 2007; Luciano ALONSO, Julieta CITRONI. «Intervenciones en la zona céntrica santafesina en época de dictadura: interacciones y conflictos» en revista *Cuaderno Urbano,* n° 7, Resistencia: Universidad Nacional del Nordeste / Universidad Nacional de La Plata, 2008.

862 Aspecto especialmente destacado por Ulises GORINI. *La rebelión de las Madres. Historia de las Madres de Plaza de Mayo (1976-1983)*. Buenos Aires: Norma, 2006, tomo I.

863 Las Juventudes Políticas eran una suerte de mesa de coordinación de los agrupamientos juveniles de diversos partidos políticos que funcionó entre fines de la dictadura e inicios del gobierno constitucional, reuniendo entre otros a representantes del justicialismo, el radicalismo, el Partido Intransigente, el Partido Comunista, el Partido Socialista Unificado y hasta el Movimiento de Integración y Desarrollo.

864 Elizabeth JELIN y Victoria LANGLAND [comps.]. *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid: Ed. Siglo XXI, 2003. Funciona también en el marco del Núcleo de Estudios sobre Memoria del Instituto de Desarrollo Económico y Social [IDES] un grupo sobre *Espacios, lugares, marcas territoriales de la violencia*

En lo que sigue se tratará de argumentar que esa pluralidad de actores no obsta para considerar que el movimiento por los derechos humanos generó una monumentalidad específica, insistiéndose en la delimitación de fases en los procesos de producción de monumentos, mayormente correlacionadas con la estructura de oportunidades políticas del movimiento social[865]. La secuencia construida pretende mostrar una suerte de tendencia general que arranca con intervenciones de contramonumentalidad, continúa con la instalación de una monumentalidad alternativa y desemboca en la normalización monumental generada en conjunto con las agencias estatales, sin que escaseen los conflictos y desarrollos paralelos. Por fin, el acercamiento a la situación santafesina intenta ilustrar las múltiples variables que pueden explicar los casos locales.

2. Contramonumentalidad y monumentalidad alternativa entre los años 1980 y 1990

Si en toda situación de dominación hay una posibilidad de resistencia, las marcaciones generadas por el movimiento de derechos humanos frente a la dictadura militar pueden ser un buen ejemplo de los límites del poder ejercido por esta última. Los primeros señalamientos urbanos hacia inicios de la década de 1980 fueron efímeros, se realizaron con materiales perecederos y en acciones muchas veces clandestinas o al menos no ajenas a un estado de confrontación con las autoridades. Las pintadas callejeras o la producción de carteles no estandarizados, sino artesanales, fueron los modos de inscribir los reclamos del movimiento en el espacio público. Ante la peculiaridad de la represión, las intervenciones tuvieron por principal función poner sobre aviso a los transeúntes respecto de la desaparición de personas como crimen del Estado terrorista[866]. Los *graffiti* que reclamaban explicaciones sobre su paradero o que imputaban su responsabilidad a los militares se presentaron como los primeros señalamientos sobre lo ocurrido. Dentro de esa misma lógica, la tercera Marcha de la Resistencia convocada por Madres en septiembre de 1983 se caracterizó por la instalación de

política y la represión estatal, coordinado por Emilio Crenzel y Claudia Feld, que organizó unas jornadas del 13 al 15 de mayo de 2009.

865 Sobre el enfoque de la estructura de oportunidades políticas me remito especialmente a Sidney TARROW. *El poder en movimiento. Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*. Madrid: Alianza Ed., 1997.

866 No comparto a este respecto la concepción de María Rosa Gómez, para quien es la simple ubicación de centros clandestinos de detención el primer modo de «señalamiento» del movimiento por los derechos humanos. Véase María Rosa GÓMEZ. «Señalizaciones urbanas y trauma colectivo» en *Actas de las V Jornadas Nacionales Espacio, Memoria e Identidad*, Rosario, 8, 9 y 10 de octubre de 2008.

multitud de marcas bajo la forma de un *siluetazo*, consistente en la pintura callejera de contornos que representaban a los detenidos-desaparecidos, prontamente imitada en otras localidades[867].

Los señalamientos espaciales se fueron extendiendo a las marcaciones de centros clandestinos de detención, tortura y exterminio. En un principio, su identificación era motivo de especial preocupación para el conocimiento de los crímenes del terror de Estado. Ya a fines de la dictadura se identificaba su ubicación con *graffiti* callejeros, si bien mayormente en sus cercanías. Gómez observa que «las primeras "marcaciones" o señalamientos de esos edificios, tuvieron en organismos de derechos humanos, familiares y ex detenidos, el objetivo estratégico de la denuncia en ámbitos judiciales nacionales e internacionales», y que «el encuadre de la "marcación", en estos casos, era de contenido enunciativo y simbólico, apuntaba a describir extensión, estructura física del lugar, disposición, ubicación, detalles y marcas particulares»[868].

Pero esas acciones no necesariamente incluyeron inscripciones públicas, que no eran toleradas por las agencias estatales. En un ejemplo de fecha tan tardía como 1995 se puede apreciar el grado de conflictividad alcanzado cuando se intentaban acciones de esa naturaleza. Al cumplirse un nuevo aniversario del golpe de Estado el 24 de marzo, la Asociación Madres de Plaza de Mayo realizó un acto en el frente de la Escuela de Mecánica de la Armada en Buenos Aires [ESMA], en cuyo transcurso se colocó una enorme bandera en el portón de ingreso de la repartición militar con la inscripción «Escuela de Torturadores y Asesinos de Mecánica de la Armada» como forma de *re-nombrar* al edificio. El acto fue reprimido prontamente por la Guardia de Infantería de la Policía Federal[869].

Hubo seguramente entre el final de la dictadura y las primeras etapas del gobierno constitucional intentos de honrar a las víctimas de la represión por parte de agentes individuales y colectivos cercanos a las interpretaciones del movimiento de derechos humanos o directamente insertos en él. Pero en general no obtuvieron el beneplácito de las reparticiones oficiales. Fue por ejemplo el caso del mural pintado en 1986 por la artista plástica Amanda Mayor y varios colaboradores en el aula magna de la Universidad del Nordeste, en Resistencia, como recordatorio de la masacre de Margarita Belén. La obra fue

[867] Sobre ese formato de acción y su novedad, véase Inés VÁZQUEZ y otros. *Luchar siempre. Las Marchas de la Resistencia, 1981-2006.* Buenos Aires: Asociación Madres de Plaza de Mayo, 2007.

[868] María Rosa GÓMEZ. «Señalizaciones urbanas y trauma colectivo», op. cit., p. 3.

[869] ASOCIACIÓN MADRES DE PLAZA DE MAYO. «¡Hasta la victoria siempre...!», op. cit., p. 10.

censurada porque incluía a un sacerdote presenciando una sesión de tortura, cubriéndose esa imagen por orden de la Justicia Federal[870].

Pese a episodios como estos, debe destacarse que con el afianzamiento de los poderes constitucionales los niveles de confrontación decayeron notablemente. Hubo tensiones constantes entre los organismos de derechos humanos y las gestiones presidenciales de Raúl Alfonsín y Carlos Menem respecto de la desatención de los reclamos del movimiento —aunque en algunos de sus sectores se reconoció como un alto logro el juicio a las juntas militares— y ocasionalmente se registraron presiones de las agencias de seguridad, pero de ninguna manera puede equipararse esa situación con la de las postrimerías de la dictadura, aun cuando en esta ya hubiera pasado el período álgido del terror de Estado. Frente a lo que podría considerarse una deriva de las agencias estatales a decisiones cada vez más alejadas de los intereses del movimiento, se mantuvieron las formas de contramonumentalidad. Una de las más llamativas fue la pintura de pañuelos de Madres en el pavimento de la Plaza de Mayo de la ciudad de Buenos Aires, enfrentados a la misma Pirámide de Mayo. Esas marcas aparecieron en fecha imprecisa hacia 1987 y en general se atribuyen al Grupo de Apoyo de la Asociación Madres de Plaza de Mayo, y fueron renovadas constantemente con posterioridad[871].

Todos estos acontecimientos pueden ser considerados formas de contramonumentalidad por cuanto las señales públicas se realizaban de modos no reconocidos y hasta en manifiesta oposición a los monumentos oficiales. Luego, en lo que puede interpretarse como un resultado de la legitimidad lograda por el movimiento por los derechos humanos de cara a amplios sectores sociales argentinos en el proceso de lucha contra la impunidad y al mismo

[870] En la madrugada del 13 de diciembre 1976 un grupo del ejército argentino fusiló a unos veintidós prisioneros pertenecientes a distintas agrupaciones político-militares y sociales en las cercanías de la localidad chaqueña de Margarita Belén, aduciendo que intentaron huir en momentos de su traslado. Información sobre el mural en: *Equipo de Investigaciones Rodolfo Walsh*. [En línea]. Disponible en Internet en http://rodolfowalsh.com/spip.php?breve482. Gabriela Barrios acota que el mural fue repintado y recubierto en distintos momentos, hasta que un nuevo fallo judicial permitió que en diciembre de 2004 fuera restaurado. Como indicio de las tensiones que las reparticiones oficiales mantienen aún con esas representaciones, las autoridades universitarias no concurrieron a la inauguración de la obra. Véase Gabriela BARRIOS. «La Masacre de Margarita Belén, íconos en la construcción de la memoria» en *Extramuros. Movimientos sociales y pensamiento crítico*, año III, n° 7, enero-marzo de 2007. [En línea]. Disponible en Internet en http://extramuros.unq.edu.ar/07/masacrebelen.htm.

[871] María José GARCÍA MONTALDO. «Aparición y permanencia de un contramonumento» en *Actas del 2do. Congreso Nacional de Problemáticas Sociales Contemporáneas*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2003.

tiempo como una muestra de la pluralidad de posiciones al interior del mismo actor colectivo, se fueron produciendo paulatinamente formas de monumentalidad alternativas que, sin encuadrarse en el campo de acciones del Estado, fueron toleradas por distintas instancias de este.

La sucesión de homenajes a los detenidos-desaparecidos y asesinados hacia 1994-1996, en un clima de creciente confrontación simbólica con el gobierno de Carlos Menem —que había culminado el proceso de exculpación o indulto a los responsables de los crímenes de Estado y que en ese momento trató de descomprimir la situación dando su anuencia a las autocríticas militares[872]—, sirvió como una verdadera matriz de nuevas monumentalidades. Como lo destacara Ludmila da Silva Catela, a partir de los encuentros desarrollados en distintas facultades de la Universidad Nacional de La Plata se generó una forma específica de acto en homenaje a desaparecidos del movimiento estudiantil y de los cuerpos docentes. Aunque no faltaran «proyectos *englobantes* que pretend[ían] fijar espacios en nombre de y para todos los desaparecidos», los recordados eran en general universitarios, intelectuales, periodistas o religiosos, y muy escasamente figuras obreras[873]. Es de destacar que además de la presentación de cuadros, pancartas o paneles con las fotos de los desaparecidos o asesinados e información sobre ellos, de la lectura de discursos y de notas de adhesión, de la presentación de obras de teatro o de conjuntos musicales, se registró sistemáticamente la inauguración de esculturas u otras marcas territoriales y el descubrimiento de placas con listados de nombres.

El movimiento social establecía entonces un nuevo tipo de señales. A veces esa relación entre movilización y espacio apareció invertida: si el movimiento por los derechos humanos y los actores allegados produjeron intervenciones espaciales, no es menos cierto que estas modificaron parcialmente al movimiento. Por caso puede citarse el mismo surgimiento de la agrupación H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), cuya conformación definitiva se empezó a entretejer precisamente en la inauguración de un espacio de memoria en la Universidad Nacional de La Plata, en 1994 [874]. O más acá —como se aludirá

[872] El contexto y la forma de esas autocríticas militares en Daniel MAZZEI. «El general Balza y la construcción de una memoria alternativa del Ejército argentino» en *Anuario* n° 20, Rosario: Escuela de Historia / Universidad Nacional de Rosario, 2004.

[873] Ludmila DA SILVA CATELA. *No habrá flores…*, op. cit., capítulo IV, sección II, «Homenajes», entrecomillado de p. 174.

[874] Sobre los principales aspectos de la agrupación en distintas sedes, me remito a Luciano ALONSO. «Construcción de la identidad y acción social en H.I.J.O.S. Santa Fe» en *Actas del 2do. Congreso de Problemáticas Sociales Contemporáneas.* Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2003 y «Repertorios de acción y relaciones institucionales…», op. cit.; Pablo Daniel BONALDI, «Hijos de desaparecidos. Entre la construcción de la política y la construcción de la memoria» en Elizabeth JELIN y Diego SEMPOL [comps.]. *El pasado en el futuro: los*

más adelante—, el profundo impacto que la disponibilidad de los edificios de la ESMA tiene en distintas agrupaciones, que se ven compelidas a emprender actividades y pensar usos posibles.

La construcción de monumentos comenzó a presentarse como un objetivo prioritario por parte de algunos organismos de derechos humanos. Da Silva Catela apunta que los familiares de desaparecidos comenzaron a preocuparse puntualmente por la erección de memoriales, para lo cual contaron ocasionalmente con el apoyo de entidades oficiales (que en el caso particular de La Plata, analizado por esa autora, fueron principalmente hacia 1996 una pirámide en el cementerio municipal y las placas en instituciones universitarias[875]). Paralelamente, en diversas localidades del país se instalaron objetos en espacios públicos, como los relojes de sol de Villa María, Concordia y Santa Fe. También a mediados de la década de 1990 se levantó un particular conjunto estatuario en la localidad de Margarita Belén, provincia de Chaco, para recordar a los militantes allí fusilados (cf. nota 20). La obra, de grandes dimensiones y donada por el escultor Díaz Córdoba, representa el momento del fusilamiento con una estética figurativa[876].

Un ejemplo de instalación compleja realizada por varios actores colectivos en una labor conjunta, a la vez sometida a las represalias de agentes contrarios a esas memorias de la represión, puede apreciarse en el lugar donde funcionó el centro clandestino de detención conocido como Club Atlético, en la ciudad de Buenos Aires, entre las avenidas Paseo Colón, San Juan, Cochabamba y Azopardo, bajo la autopista Veinticinco de Mayo. Al ubicarse su localización, organismos de derechos humanos, agrupaciones de ex detenidos y el Encuentro por la Memoria realizaron señalamientos con siluetas de desaparecidos. En 1996 erigieron un tótem de cartón sobre una de las columnas de la autopista, que poco después fue incendiado.

---

movimientos juveniles. Madrid: Ed. Siglo XXI, 2006; Santiago CUETO RÚA. «HIJOS La Plata: la democracia en cuestión. Tensiones entre el discurso de HIJOS y la legalidad democrática», *Anuario* n° 20, Rosario: Escuela de Historia/Universidad Nacional de Rosario, 2004; Ludmila DA SILVA CATELA. «Hijos de desaparecidos, hilos de memoria para el futuro» en *Sincronía*, Universidad de Guadalajara, 1999. [En líneea]. Disponible en Internet en http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/Sincronia/hijos.htm. Gabriela FRIED. «Memorias que insisten: la intersubjetividad de la memoria y los hijos de detenidos desaparecidos por la dictadura militar argentina» en Bruno GROPPO y Patricia FLIER, *La imposibilidad del olvido. Recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay.* La Plata*:* Al Margen, 2001.

[875] Ludmila DA SILVA CATELA. *No habrá flores…*, op. cit., capítulo IV, *passim*.

[876] Detalles sobre el conjunto escultórico en diversos sitios web: *Comisión Provincial por la Memoria*. [En línea]. Disponible en Internet en http://comisionporlamemoria.chaco.gov.ar/ y http://www.margaritabelen.chaco.com.ar/06%20 monumento.htm.

Lugares de mi País. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.lugaresdemipais.com/argentina-litoral/chaco/cultura-chaco/monumento-a-la-masacre-demargarita-belen-en-chaco-desaparecidos-dictadura-golpe-militar-presos-politicos-turismo-en-chaco/.

Un nuevo tótem realizado en madera también fue destruido en 1997, lo que motivó que al año siguiente se construyera un objeto similar de metal que representa cuerpos, manos y rostros. A ese monumento que aún permanece instalado, se le agregan marcas que imitan señales viales y los días 24 de cada mes el encendido de antorchas que forman una silueta gigante[877].

En ocasiones algunos actores tenían una independencia evidente respecto del movimiento de derechos humanos, aunque contaban mayormente con su beneplácito. Por ejemplo, ya en 1993 miembros del Movimiento Popular de Unidad Quebracho y de la agrupación Peronismo que Resiste ocuparon un edificio particular de la ciudad de La Plata que fue objeto de un violento operativo represivo, para conformar en él una «Casa de la Resistencia Nacional». Si bien los agentes eran distintos de los organismos de derechos humanos, tuvieron una fuerte vinculación con ellos, al punto que la agrupación H.I.J.O.S. La Plata tenía numerosos integrantes que militaban también en Quebracho[878].

En resumen, hacia mediados de los años noventa del siglo pasado se había desarrollado una monumentalidad alternativa, distinta de la oficial pero autorizada por distintas reparticiones del Estado, o inclusive ubicada en espacios que pese a su autonomía pertenecían a la esfera oficial y que en cierta medida podían ser considerados parte de los ámbitos públicos, como las universidades. Esas intervenciones crecieron con la más amplia participación de actores vinculados al movimiento por los derechos humanos, pero que no lo integraban formalmente o no cumplían acciones regulares en la materia. Si bien los formatos de intervención fueron variados, la fijación de placas o losetas que recordaban los nombres de los caídos constituyó un tipo de señalamiento predominante. Probablemente favoreció su desarrollo el que estas inscripciones fueran de bajo costo económico y fácilmente aceptables para las autoridades en los centros urbanos o instituciones públicas más receptivas a la circulación de memorias sobre el terror de Estado[879]. A medida que avanzaron los años, los modelos se hicieron más variados

---

877 Detalles sobre esta instalación en María Rosa GÓMEZ. «Señalizaciones urbanas y trauma colectivo», op. cit., p. 4.

878 Sobre el edificio, atacado en un operativo militar el el 24 de noviembre de 1976, véase *La Nación*, Buenos Aires, 14 de julio de 2004. Acerca de HIJOS La Plata, Santiago CUETO RÚA. *HIJOS La Plata: la democracia en cuestión. Tensiones entre el discurso de HIJOS y la legalidad democrática*, mimeo., Tesina de Licenciatura en Sociología, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 2003; *«Nacimos en su lucha, viven en la nuestra». Identidad, justicia y memoria en la agrupación HIJOS La Plata*, mimeo., Tesis de Maestría en Historia y Memoria, FHCE-UNLP/Comisión Provincial por la Memoria, 2009; además del texto citado en la nota 25.

879 V. g. para el caso de la ciudad de Santa Fe se registró la colocación de placas en los edificios de diversas instituciones educativas. Véase Luciano ALONSO. «Actos de memoria. Los homenajes a detenidos-desaparecidos

y se combinaron con *performances* más complejas, que suponían otros artefactos. Las más recientes formas de colocación de baldosas, instalaciones con una fuerte carga artística o de diseño y recordatorios similares en los sitios en los que fueron asesinados o secuestrados militantes, o en cambio en los lugares en los que trabajaban y vivían, incluyen la activa participación de familiares, allegados y vecinos, como en el caso del colectivo Barrios por Memoria y Justicia, de Almagro y Balvanera, de la ciudad de Buenos Aires[880]. Al decir de Gómez, estas intervenciones se constituyeron como:

> «[…] prácticas impulsadas por organismos de derechos humanos y colectivos artísticos expresadas en la señalización de emplazamientos urbanos y sitios que […] instalan en el espacio colectivo —politizándolas— instancias que en términos de *normalidad* pertenecerían a la esfera privada, tales como el duelo, resignificando el dolor personal en un acto colectivo y público»[881].

Mientras se intensificaba esa producción de una monumentalidad alternativa, se iba produciendo en paralelo la emergencia de una situación de tensión respecto del señalamiento de los edificios que habían funcionado como centros clandestinos para la aplicación del terror estatal. Distintas presentaciones administrativas y judiciales, así como proyectos legislativos en variados órdenes y niveles estatales, procuraron transformar esos lugares en *sitios de memoria*. Ante la desatención de las agencias estatales con capacidad de decisión sobre la disponibilidad de esos edificios, las marcaciones muchas veces recuperaron las formas contramonumentales iniciales como en el ya citado caso de la ESMA con la intervención de Madres, o con los *escraches* realizados por la agrupación H.I.J.O.S. en distintas localidades. Es llamativo que aun cuando los centros clandestinos de detención habían sido ubicados mayoritariamente en ocasión del trabajo de la CONADEP en 1984 y que recién se dispondría de algunos de ellos para la instalación de memoriales a mediados de la década del 2000, los agentes vinculados al movimiento por los derechos humanos consideraron las marcaciones de los años noventa como los momentos de señalización y *recuperación* de esos lugares para una tarea de memoria colectiva[882].

---

y asesinados por el terror de Estado en Santa Fe, 1998-2006», ponencia ante las *III Jornadas de Estudios de la Población y Sociedad de Córdoba, Santa Fe y Entre Ríos*, UNC/UNVM/UNL/UNRC, Santa Fe, noviembre de 2006.

[880] «Baldosas que dejan huella» en *Boletín electrónico del Instituto Espacio para la Memoria,* n° 28, Buenos Aires, agosto de 2008. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.institutomemoria.com.ar/bole/bole027/080815baldosas.html.

[881] María Rosa GÓMEZ. «Señalizaciones urbanas y trauma colectivo», op. cit., p. 1.

[882] V. gr., «Se cumplen once años de la recuperación del "Olimpo"» en *Boletín electrónico del Instituto Espacio para la Memoria,* n° 26, Buenos Aires, agosto de 2008.

Entre finales de la presidencia de Carlos Menem e inicios de la de Fernando De La Rúa, creció el debate público acerca de las memorias de la represión, lo que impactó también en las discusiones acerca del establecimiento de espacios u objetos recordatorios. Se producía entonces la lenta emergencia de una nueva configuración imaginaria sobre los años de 1970 y una reactivación de las vías judiciales, en función de una nueva relación de fuerzas en la que la corporación militar prácticamente se vio imposibilitada de actuar como tal. En el plano específico de las políticas de memoria, durante la gobernación de Eduardo Duhalde en la Provincia de Buenos Aires, se creó una Comisión por la Memoria con un alto grado de autonomía y se le dio la custodia de los archivos de la Dirección de Inteligencia de la Policía Bonaerense[883]. En lo tocante a los juicios, De La Rúa no dio cabida a los pedidos de extradición de represores presentados por la justicia española, pero promovió su juzgamiento en Argentina y los tribunales comenzaron a revisar la constitucionalidad de las leyes de punto final y obediencia debida[884]. Poco después, cuando Duhalde fue nombrado Presidente de la Nación por el Congreso luego de la crisis de diciembre de 2001, se afianzaron los canales de diálogo con organismos de derechos humanos y se promovieron activas políticas de memoria que se diferenciaban claramente de la «teoría de los dos demonios»[885]. Para cuando Kirchner impulsara en marzo de 2006 la declaración como feriado del día del golpe militar para su recordación, la fecha ya había sido establecida como Día Nacional de La Memoria por la Verdad y la Justicia por ley nº 25.653 del 22 de agosto de 2002, bajo el gobierno de Duhalde.

Aunque los escraches a las reparticiones militares y policiales que dejaban grafitis u otras marcas corrieran por cuenta de los organismos de derechos humanos, la progresiva implicación del Estado en la materia se reflejaba en proyectos de señalamientos públicos cada vez más concretos. Según Paloma Aguilar Fernández, los monumentos comenzaron a plantearse como parte de una política de reparación simbólica que, es posible agregar, venía a complementar las reparaciones económicas dispuestas con anterioridad por el Estado

---

[883] Sobre la Comisión Provincial por la Memoria de Buenos Aires, véase el sitio web *Comisión por la Memoria*. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.comisionporlamemoria.org.

[884] Así por ejemplo, en el marco de causas sustanciadas en la ciudad de Santa Fe, el juez federal Reynaldo Rodríguez resolvió la nulidad de esos actos el 14 de agosto de 2002, mucho antes que la Procuración General de la Nación dictaminara la invalidez de ambas leyes, que el Congreso las derogara y que la Corte Suprema las diera por nulas. El anuncio de la nulidad definitiva y sus alcances, en *La Nación*, Buenos Aires; *Página/12*, Buenos Aires, 15 de junio de 2005.

[885] He analizado la articulación entre el Estado argentino de ese período y el movimiento argentino por los derechos humanos radicado en Madrid en: Luciano ALONSO. *Defensa de los derechos humanos y cultura política: entre Argentina y Madrid, 1975-2005*, tesis de la *VI Maestría en Historia Latinoamericana*, Universidad Internacional de Andalucía, Sede Iberoamericana Santa María de La Rábida, 2006.

nacional[886]. Por su parte, la experiencia de la ciudad de Rosario inauguraría el formato de *museos de memoria*. Tanto en uno como en otro caso, las reparticiones oficiales comenzaron a vincularse de manera creciente con *militantes de memoria* en sus acciones, que en buena medida pertenecían a agrupaciones de derechos humanos o tenían trato frecuente con ellas. Eso abriría en rigor una nueva etapa desde inicios de los años 2000 y aún en curso al momento de escribir estas páginas (febrero de 2011), en la cual la monumentalidad relativa al período del terror de Estado iba a ser emprendida por las reparticiones oficiales, con la participación subsidiaria y nunca exenta de conflictos del movimiento por los derechos humanos.

3. Las intervenciones estatales y la normalización monumental

Si las reparticiones oficiales habían dado un progresivo lugar a los actos recordatorios y, en ese marco, permitido la instalación de marcas territoriales, la asunción de políticas de la memoria sobre la represión por parte del Estado iba a plasmarse en proyectos de mayor envergadura. Amén de la constitución de archivos y museos especializados, comenzó a desarrollarse la instalación de memoriales. Como se ha visto en función de la opinión de la Asociación Madres de Plaza de Mayo, los intentos de establecimiento de un Parque de la Memoria en la ciudad de Buenos Aires fueron discutidos por el organismo, pero en cambio otras agrupaciones participaron de él. Diez entidades de derechos humanos presentaron en diciembre de 1997 a los legisladores de la ciudad autónoma la iniciativa de instalar un grupo de esculturas para homenajear a los detenidos-desaparecidos y asesinados por el terror de Estado, en terrenos linderos con el Río de la Plata. El 21 de julio del año siguiente la Ley n.º 46 aprobó la construcción de un monumento en ese predio, llamando a un concurso

[886] Paloma AGUILAR FERNÁNDEZ. *Políticas de la memoria y memorias de la política.* Madrid: Alianza, 2008, p. 426. La gestión de Menem se había caracterizado por promover una serie de leyes de indemnización o facilitación de trámites a ex detenidos y familiares de detenidos-desaparecidos o asesinados, como la ley n.º 24.043 de noviembre de 1991 que estableció una reparación patrimonial para las personas que estuvieron detenidas a disposición del Poder Ejecutivo Nacional o por orden emanada de tribunales militares, la ley n.º 24.321 de mayo de 1994 sobre presunción de fallecimiento de personas desaparecidas, y la ley n.º 24.411 de diciembre del mismo año, que otorgó un beneficio económico para los causahabientes de personas desaparecidas o muertas como consecuencia del accionar represivo. Néstor Kirchner continuó ese camino de compensación económica con la ley n.º 25.914, que estableció beneficios para las personas que hubieran nacido durante la privación de la libertad de sus madres, o que siendo menores hubiesen permanecido detenidos en relación a sus padres, siempre que cualquiera de estos hubiera estado detenido y/o desaparecido por razones políticas.

internacional para seleccionar a los artistas a cargo. Con la participación de los organismos, de representantes de los poderes legislativo y ejecutivo porteños y de la Universidad de Buenos Aires, se conformó una Comisión Pro Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado[887]. Quedaba así delineada una fisura clara al interior del movimiento, que diferenciaba a la Asociación Madres de Plaza de Mayo y a agrupaciones cercanas a ellas como H.I.J.O.S., de otras tradicionalmente más propensas al diálogo con las autoridades como Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora o Abuelas de Plaza de Mayo, e incluso en esos momentos el Servicio Paz y Justicia o la Liga Argentina por los Derechos del Hombre, las primeras opuestas a la habilitación de ese espacio —que por añadidura contendría los nombres de las víctimas— y las segundas promotoras del mismo[888]. Luego de una década de proyectos abortados y debates acerca del sentido que podría darse a tal emprendimiento, jalonadas por las acciones emprendidas por las gestiones de Aníbal Ibarra y Jorge Telerman como Jefes de Gobierno de la ciudad autónoma, fueron este último y Néstor Kirchner quienes inauguraron el predio el 7 de noviembre de 2007 [889].

El Parque de la Memoria aparece como un memorial que prácticamente hace de puente entre el período de la monumentalidad alternativa y el de los nuevos emprendimientos a cargo del Estado. No es que no puedan encontrarse otros ejemplos que entrelacen ambas etapas, sino que el caso del Parque puede ser pensado como exponente de un proceso de normalización monumental todavía en curso. Representa por un lado la voluntad de una parte importante del movimiento por los derechos humanos de que sus memorias obtuvieran un reconocimiento oficial en el plano simbólico, en tanto que por el otro es un ejemplo de la intervención estatal apoyada en recursos económicos de magnitud —que el sector del movimiento opuesto a la iniciativa quería evitar en tanto no se diera atención a sus reclamos sustantivos—. Muy plausiblemente, el tiempo que llevó su instalación no respondió solo a las características del monumento sino también al hecho de que su gestión corrió entre un

[887] COMISIÓN PRO MONUMENTO A LAS VÍCTIMAS DEL TERRORISMO DE ESTADO. *Escultura y memoria: 665 proyectos presentados al concurso en homenaje a los detenidos desaparecidos y asesinados por el terrorismo de Estado en la Argentina.* Buenos Aires: EUDEBA, 2000, esp. pp. 5-11.

[888] Los organismos integrantes de la Comisión Pro Monumento fueron Abuelas de Plaza de Mayo, Asamblea Permanente por los Derechos Humanos, Buena Memoria Asociación Civil, Centro de Estudios Legales y Sociales [CELS], Familiares de Detenidos-Desaparecidos, Fundación Memoria Histórica y Social Argentina, Liga Argentina por los Derechos del Hombre, Madres de Plaza de Mayo-Línea Fundadora, Movimiento Ecuménico por los Derechos Humanos [MEDH] y Servicio de Paz y Justicia [SERPAJ]. Véase la integración de la comisión hacia 2006-2007. *Parque de la Memoria*. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.parquedelamemoria.org.ar/parque/comision_integrantes.htm.

[889] *Parque de la Memoria.* [En línea]. Disponible en Internet en http://www.parquedelamemoria.org.ar/home/index.htm.

momento histórico-político y otro, como fueron las presidencias de Menem y Kirchner, caracterizadas por políticas de la memoria contrapuestas.

El acceso en 2003 a la Presidencia de la Nación por Néstor Kirchner constituyó un vuelco importante en la política de derechos humanos, en tanto el nuevo jefe de Estado se presentó a sí mismo como representante de una generación golpeada por el terror militar y promovió diversas iniciativas para generar memorias críticas sobre la represión y las conductas mayoritarias de la sociedad argentina durante la década de 1970 [890]. Pero también es correcto afirmar que ese éxito se inscribió en una secuencia temporal mayor iniciada con gestos o acciones de gobiernos anteriores y que se superpuso, articuló o contrapuso con las actitudes de muy diferentes agencias y niveles estatales. Esa tendencia de conjunto puede ser interpretada como un proceso de normalización e institucionalización de los reclamos del movimiento argentino por los derechos humanos. Normalización en tanto intento de inscripción de esas demandas en la normalidad política, ajustándolas a reglas propias del Estado de Derecho (lo que conllevó reiteradas tensiones al pretender el tratamiento de acontecimientos excepcionales con las tipificaciones de la legalidad republicana ordinaria). Institucionalización, porque supuso la canalización e incluso reorientación de las demandas por diversas agencias gubernamentales, asumiendo modos de relación socio-política concretos y estables, garantizados por la estructura de la dominación estatal.

Avanzado el gobierno de Kirchner y en torno a la conmemoración de los treinta años del golpe de Estado, las agencias estatales de los niveles nacional, provincial y municipal se aplicaron con cada vez mayor frecuencia al empleo de dispositivos específicos en materia de memorias. En ese nuevo contexto, las formas de la monumentalidad también quedaron sujetas a modos de intervención normalizados. Pueden presentarse aquí tres modelos de monumentos articulados desde el Estado con la anuencia de un conjunto creciente de agrupaciones de derechos humanos: (i) el señalamiento con placas; (ii) los grupos escultóricos; y (iii) los sitios

[890] Aunque este aspecto no se desarrolle en el presente escrito, es importe destacar que el gobierno kirchnerista desplegó una profusa actividad en materia de memorias sobre el terror de Estado mediante actos públicos, ediciones de libros y discos, constitución de museos y memoriales, instalación de placas en ámbitos donde funcionaron centros de detención y otras acciones. Se carece aún de un análisis integral de esa política, pero algunos elementos pueden apreciarse en la secuencia de actos conmemorativos de los treinta años de la dictadura; véase *La Nación*, Buenos Aires, 10, 15, 16, 23 y 25 de marzo de 2006. Para la socióloga Maristella Svampa, la política de memoria del kirchnerismo respondía —o responde, de entender su continuidad en la presidencia de Cristina Fernández— a una estrategia de «doble discurso», en tanto «Kirchner se acuerda del pasado, pero no del presente» y desarrollaría una represión selectiva de las protestas sociales [*La Nación*, Buenos Aires, 30 de septiembre de 2006].

de memoria, entendidos estos últimos como edificios, conjuntos de edificios o parques con una significación específica que articulan objetos diversos.

La fijación de inscripciones en placas adosadas a las paredes de distintas instituciones o a pedestales especialmente construidos es todavía el modo de intervención en el espacio público más frecuente de aquellos formatos. A medida que las resistencias militares o policiales a tales instalaciones fueron superadas, desde las comisarías de barrio hasta las unidades de las Fuerzas Armadas más importantes fueron objeto de esa modalidad de marcación. Al punto de que el 24 de marzo de 2006, y luego de una serie de modificaciones sobre el lugar del acto recordatorio central impuesta por la división de las conmemoraciones entre adictos y opositores al gobierno nacional, el presidente Kirchner y la ministra de defensa Nilda Garré descubrieron en dependencias del Colegio Militar una placa que rezaba: «Nunca más golpes y terrorismo de Estado; por siempre respeto a la Constitución; memoria, verdad y justicia, Ministerio de Defensa», y que luego sería trasladada al *hall* central del Edificio Libertador, sede del Comando del Ejército[891]. La progresiva asunción por el Estado nacional de pautas burocráticas para la instalación de marcas territoriales llegó a su punto máximo precisamente en 2006, cuando por Resolución n.º 1309 del Ministerio de Defensa se regló la colocación de placas recordatorias en establecimientos militares donde hubieran funcionado centros clandestinos de detención en el período 1976-1983.

Como había ocurrido anteriormente en localidades puntuales, muchas placas fueron colocadas a iniciativa de ex presos políticos o allegados de los caídos, en combinación con las autoridades. En ocasiones, como en la Unidad Penitenciaria 9 de la ciudad de La Plata, el acto de descubrimiento no se diferenció de los oficiales al participar con carácter protagónico personajes públicos del justicialismo kirchnerista como el canciller Jorge Taiana y el ex legislador Eduardo Jozami. En ese caso, la inscripción que acompañaba al listado de doce prisioneros asesinados y dieciocho desaparecidos se presentó como un modelo de rescate y al mismo tiempo licuación del contenido político de los militantes de los años setenta: «En esta cárcel, durante la dictadura militar, se asesinó y se hizo desaparecer a luchadores y familiares que soñaron un país más justo y que comprometieron su vida en la defensa de los derechos humanos»[892].

En el caso de las estatuas o grupos escultóricos, tuvieron una menor presencia. Sin embargo, se recuperó la tendencia de la década de 1990 relativa a la erección de conjuntos con una fuerte carga simbólica por parte de variados agentes, ahora realizados bajo el patrocinio de

---

[891] *La Nación* y *Página/12*, Buenos Aires, 25 de marzo de 2006.

[892] *Página/12*, Buenos Aires, 24 de marzo de 2006. Sobre la ausencia de contenidos explícitos respecto de la militancia de los homenajeados, véase Luciano ALONSO. «Actos de memoria...», op. cit.

distintos niveles estatales. Incluso en localidades pequeñas, la presencia de actores que de una u otra manera se propusieran activar las memorias sobre el terror de Estado podía contar con el beneplácito y apoyo de los poderes públicos. Por ejemplo, un grupo escultórico en la ciudad entrerriana de Hernández, realizado por Valentina Fernández, fue inaugurado por las autoridades municipales en 2006. Erigido en recuerdo de una desaparecida oriunda de la localidad, se caracteriza por una simbología evidente expresada por la misma autora, que reúne cadenas rotas, pañuelos, jóvenes y niños. Resulta sí llamativo que ni en el monumento ni en la folletería se hiciera ninguna alusión a la militancia de la homenajeada en el Partido Revolucionario de los Trabajadores[893]. Tanto esculturas del tipo de la citada como el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado del Parque de la Memoria y otras construcciones monumentales similares se presentan en espacios públicos de tránsito o esparcimiento.

Pero el modelo de monumentalidad más desarrollado en los años anteriores y posteriores al trigésimo aniversario del golpe de Estado fue el relativo a la erección de sitios de memoria. En ocasiones, las que fueron sedes de reparticiones militares se convirtieron en ámbitos de estudio y documentación a la par que de conmemoración, en tanto que en otras se programó la instalación de complejos más vastos. Esos procesos fueron a veces paralelos a los de la creación de comisiones provinciales de memoria, bibliotecas específicas o centros de promoción de los derechos humanos. Así ocurrió en Santiago del Estero con la sede de la repartición D2 de Inteligencia de la policía provincial, en La Plata y Resistencia con sus similares de las provincias de Buenos Aires y Chaco, respectivamente, y en el predio del Ejército donde funcionara el centro de detención clandestino La Perla en Córdoba, transferido al Estado provincial[894].

La provincia de Buenos Aires fue particularmente prolífica en la instalación o programación de sitios de memoria. Además de múltiples señalamientos en reparticiones militares o policiales, algunos lugares adquirieron una especial carga simbólica, como una casa particular de la ciudad de La Plata que había sido ocupada para su utilización por grupos peronistas y del movimiento Quebracho en la década anterior. En una muestra de la articulación entre organismos de derechos humanos y diversos niveles estatales, el edificio marcado por las

[893] Folleto tríptico *María Teresita Serra / 22-07-1950—10-08-1976.* Municipalidad de Hernández [2008].

[894] Sobre Santiago del Estero, *La Nación*, Buenos Aires, 25 de marzo de 2006; sobre La Plata y Resistencia, véase páginas web de las respectivas Comisiones Provinciales por la Memoria. [En línea]. Disponibles en Internet en: http://www.comisionporlamemoria.org/ y http://comisionporlamemoria.chaco.gov.ar/. Sobre La Perla —que fue el mayor centro de detención, tortura y exterminio del interior del país—, véase *Página/12*, Buenos Aires, 25 de marzo de 2009.

huellas de balas y metralla fue inicialmente declarado de interés municipal, luego incorporado al patrimonio cultural de la provincia y por fin en 2004 declarado monumento histórico nacional por decreto n.º 848 del presidente Kirchner, para transformarse en un «museo de la represión» a impulso de una de las integrantes fundadoras de Abuelas de Plaza de Mayo[895]. La construcción de nuevos sitios no se detiene, avanzando su propuesta en función del desarrollo de juicios e investigaciones, como en el caso del proyecto de museo en el destacamento policial de Pozo de Arana[896]. Esa política puede a veces entrar en contradicción con los criterios de actores que participan de organismos autónomos como la Comisión Provincial por la Memoria, que no ven factible ni deseable que todos los lugares que puedan resultar significativos por una u otra razón se erijan como sitios de memoria, aduciendo que si ese fuera el criterio seguido, todas las comisarías de la ciudad de La Plata deberían convertirse en espacios de conmemoración, ya que los dispositivos represivos las utilizaron como unidades importantes en el circuito correspondiente[897].

En la ciudad autónoma de Buenos Aires se fueron acondicionando progresivamente varias dependencias identificadas como «Ex Centros Clandestinos de Detención, Tortura y Exterminio» (CCDT y E). El caso del centro Olimpo puede ilustrar de qué modo el Estado citadino aparece como una cobertura para la acción de diversos organismos que se avienen a actuar con él en la materia. Desde 1996 se registraron proyectos para desalojar a la Policía Federal del predio, pero recién el 4 de octubre de 2004 se firmó un convenio entre el gobierno nacional y el de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires —representados por Kirchner e Ibarra, respectivamente— para transferirlo del dominio del Ministerio del Interior al del municipio, con el objeto de instalar un «sitio de recuperación de la memoria histórica»[898]. Con la participación de colectivos de ex detenidos, agrupaciones culturales, cooperativas y vecinales, y señaladamente de algunos organismos de derechos humanos entre los que destacan Abuelas, Madres Línea Fundadora, HIJOS, Familiares y Herman@s, se formó una Mesa de Trabajo y Consenso cuyo solo nombre evoca la necesidad de superar diferencias que fragmentaban el campo de los derechos humanos. La Mesa presenta al ex centro de detención como «legado como nuestra sede por la muerte y tortura de los que allí sufrieron» y ha propuesto concebirlo

---

[895] *La Nación*, Buenos Aires, 14 de julio de 2004.

[896] *La Nación*, Buenos Aires, 11 de diciembre de 2008. Ese centro clandestino tiene la particularidad de haber sido el primero en el cual el Equipo Argentino de Antropología Forense encontró restos de víctimas, amén de mantener todavía un paredón de fusilamiento con marcas de los disparos.

[897] Debo esa atinada observación a Sandra Raggio, de la Comisión Provincial por la Memoria de la Provincia de Buenos Aires.

[898] Convenio 27, *Boletín Oficial de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires,* n° 2047 del 18 de octubre 2004.

como una «marca del pasado que permanece en el presente articulando ambas dimensiones temporales». Asimismo organiza talleres, visitas guiadas, actividades culturales y artísticas; gestiona una biblioteca y promueve la investigación histórica y el registro de memorias[899]. En el exterior del predio se pintaron *Murales para la memoria*, con variadas temáticas.

Pero sin dudas el sitio de memoria más relevante constituido en el marco de estos nuevos lineamientos estatales fue la Escuela de Mecánica de la Armada. Como se ha visto, la ESMA había sido objeto de escraches y debates en la década de 1990, que habían incluido el intento menemista de demolerla. Como parte de las pujas para evitar esa decisión, por ley n.º 392 de junio de 2000, la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires dispuso la revocación de la cesión de esos terrenos a la Marina, porque había incumplido el destino del predio como centro de instrucción militar. El 24 de marzo de 2004 el presidente Néstor Kirchner firmó un convenio con el jefe del gobierno porteño Aníbal Ibarra por el cual cedió el terreno de diecisiete hectáreas con treinta y cinco edificios a la ciudad de Buenos Aires, destinado a la erección de un museo o espacio para la memoria. Los considerandos del convenio planteaban que

> «…el destino que se asigne al predio y a los edificios de la ESMA formará parte del proceso de restitución simbólica de los nombres y de las tumbas que les fueron negados a las víctimas, contribuyendo a la reconstrucción de la memoria histórica de los argentinos, para que el compromiso con la vida y el respeto irrestricto de los Derechos Humanos sean valores fundantes de una nueva sociedad justa y solidaria»[900].

El acto se presentó como «inauguración del museo de la ESMA», y en su transcurso el presidente se disculpó en nombre del Estado «por haber callado durante veinte años de democracia tantas atrocidades»[901].

---

[899] AA. VV. *Ex Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio «Olimpo»*. Buenos Aires: s/f. [2008]

[900] Entre la ley n.º 392 y el convenio citado, se había sancionado por parte de la Legislatura porteña la ley n.º 961, que creó el Instituto Espacio para la Memoria, destinado «al resguardo y la transmisión de la memoria e historia de los hechos ocurridos durante el terrorismo de Estado de los años setenta e inicios de los ochenta hasta la recuperación del Estado de Derecho, así como los antecedentes, etapas posteriores y consecuencias», y dispuso que tendría su sede definitiva en el predio de la ESMA. El listado de organismos de derechos humanos participantes recogido en esa última norma es muy importante como indicador de la fracción del movimiento que estaba más dispuesta a promover una monumentalidad específica, ya que coincide exactamente con la que promovió el Monumento del Parque de la Memoria. La ley fue reglamentada por el decreto nº 835/03 y los organismos de derechos humanos designaron sus representantes inmediatamente, lo que no aconteció sino bastante más tarde respecto de los representantes oficiales.

[901] El acto guardó el formato clásico de los encuentros oficiales en la materia, siguiendo a la alocución presidencial una actuación musical de los artistas Víctor Heredia, León Gieco y Joan Manuel Serrat. Además de la ceremonia oficial, un grupo de organismos de derechos humanos realizó otro acto en el que colocaron en la

En diciembre de ese mismo año comenzó el traspaso con el paulatino desalojo de las dependencias de la Armada, que para ese momento desocupó siete de los edificios del enorme predio[902]. Diferentes organismos de derechos humanos participaron de la discusión de los proyectos, en tanto que la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación propuso instalar allí el Archivo Nacional de la Memoria, la biblioteca Monseñor Angelelli y la Academia Nacional de Derechos Humanos, y el gobierno de la ciudad proyectó radicar el Centro de Investigación y Taller sobre Periodismo y Comunicación Rodolfo Walsh, y el Instituto Espacio para la Memoria. Las decisiones oficiales sobre la instalación de un museo se fueron demorando, mientras los organismos obtuvieron permiso para ocupar y señalizar instalaciones. Los integrantes del movimiento de derechos humanos más activos en la primera etapa de resignificación de la ESMA fueron Abuelas de Plaza de Mayo, la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos, la Asociación de Ex Detenidos-Desaparecidos, el CELS, Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas, y Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora, quienes organizaron para inicios de 2005 la instalación permanente de siluetas en las rejas del predio sobre la Avenida del Libertador[903]. Cambiando su anterior posición acerca de los edificios de la Armada y en un momento de mayor cercanía con el gobierno nacional, la Asociación Madres de Plaza de Mayo solicitó en enero de 2006 un espacio dentro de la ESMA para habilitar un centro cultural que recibió el nombre de Nuestros Hijos y que progresivamente albergó actividades de la agrupación[904].

Al llegar a las conmemoraciones de 2006, los debates e intervenciones sobre la ESMA crecieron. El gobierno de la ciudad de Buenos Aires recibió el traspaso de una segunda fracción del

---

rejas del perímetro las fotografías de los detenidos-desaparecidos y leyeron un documento. Como muestra de una cesura móvil, que a veces deja a algunos organismos a un lado u otro y a veces modifica los realineamientos, concurrieron a ese acto encuentro Abuelas de Plaza de Mayo, la APDH, Buena Memoria, el CELS, Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas, Fundación por la Memoria Histórica, Hermanos/as de Desaparecidos por la Memoria y la Justicia, H.I.J.O.S., la Liga Argentina por los Derechos del Hombre, Madres Línea Fundadora, el MEDH y el Servicio Paz y Justicia. Otros organismos nucleados en el Encuentro Memoria, Verdad y Justicia junto con partidos de izquierda, sindicatos, asambleas barriales y agrupaciones estudiantiles y piqueteras marcharon por separado a la Plaza de Mayo. Véase Guillermo DOS SANTOS COELHO, «Kirchner inauguró el Museo en la ESMA y pidió perdón en nombre del Estado» en *Clarín*, Buenos Aires, edición digital del 24 de marzo de 2004, actualizado hora 14.40.

[902] *La Nación*, Buenos Aires, 29 de diciembre de 2004.

[903] *La Nación*, Buenos Aires, 4 de abril de 2005. Las siluetas fueron hechas por los artistas León Ferrari, Felipe Noé, Munú Actis, Liliana Esteban, Lula Pensado, Julián Agosta, Jorge Martínez, Silvia Laborda, Miguel Ángel Sanfurgo y Diana Doweck, entre otros.

[904] *La Nación*, Buenos Aires, 5 de enero de 2006. Las actividades llegaron a incluir un curso de cocina denominado *Cocinando política*, alusión en *Página/12*, Buenos Aires, 8 de enero de 2009.

predio. En el marco de una tensión entre organismos de derechos humanos afines u opositores al gobierno —representados especialmente los primeros por la Asociación Madres y por Abuelas y apoyados los últimos por varios partidos de izquierda— se realizaron actos diversos. La Unión Cívica Radical de la provincia de Buenos Aires organizó uno propio en la entrada del predio, poniendo en cuestión la decisión oficial de establecer el 24 de marzo como feriado nacional y reivindicando la política de derechos humanos de la presidencia de Raúl Alfonsín (1983-1989)[905].

En rigor, el espacio se comenzó a utilizar plenamente recién en octubre de 2007, cuando la Armada desocupó completamente el predio y este quedó bajo la administración cogestionaria de los Estados nacional y autónomo de la ciudad, de representantes de los sobrevivientes que estuvieron allí detenidos y de los organismos de derechos humanos. Hacia marzo de 2008 se planteó públicamente que el museo recién se terminaría para el año 2010. De los espacios de la ESMA, la Escuela de Guerra se entregó a la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación; su anexo, al Centro Cultural Haroldo Conti de esa misma dependencia; la Escuela Nacional de Náutica fue afectada a la Casa por la Identidad, de Abuelas; el pabellón Delta quedó para H.I.J.O.S.; el pabellón Alfa, para Madres Línea Fundadora; el casino y cantina, para Unesco; varias dependencias, para el oficial Instituto Espacio para la Memoria; y el Liceo Naval, para la Asociación Madres[906]. Además de la cesión de los distintos edificios, el predio se transformó en objeto de visitas guiadas, caracterizadas por una minuciosa reconstrucción del funcionamiento del centro clandestino y con fuertes efectos emotivos[907].

¿Cómo interpretar esas intervenciones realizadas en la articulación de iniciativas individuales, espacios académicos, reuniones vecinales, agrupaciones de derechos humanos o políticas y reparticiones oficiales especializadas en aspectos culturales? Sin dudas las experiencias son muy variadas y suponen diversos grados de autonomía de entidades civiles frente a las agencias estatales e incluso distintos grados de confrontación, como en época más reciente en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires[908]. Mas a pesar de esa amplia variedad, las tendencias

[905] *La Nación*, Buenos Aires, 16 de marzo, 25 de marzo y 26 de marzo de 2006. Otra fracción de la UCR, encabezada por su presidente Roberto Iglesias y por el jefe de los senadores radicales, Ernesto Sanz, enfrentados al alfonsinismo, prefirieron acompañar a los organismos de derechos humanos en la Plaza de Mayo.

[906] *Clarín*, Buenos Aires, 23 de marzo de 2008.

[907] Véase v. g. María de los Ángeles ALEMANDI. «La ESMA está llena de memoria» en *El Litoral*, suplemento «Nosotros», Santa Fe, 28 de marzo de 2009.

[908] Al momento de incluir las últimas observaciones en este artículo, se acusa al gobierno autónomo de la ciudad de Buenos Aires encabezado por el empresario de derecha Mauricio Macri, de desatender las obras y el mantenimiento de diversos predios como ESMA, Orletti, Olimpo y otros sitios de la memoria. Véase Werner

generales en cuanto a la producción de monumentos relativos a la represión y a sus víctimas podrían resumirse planteando una progresiva implicación del Estado en sus distintos niveles que supone una normalización de los modos de intervención en los espacios públicos, a veces correlacionada y a veces en tensión con las intervenciones de agentes plurales, entre los cuales las agrupaciones del movimiento por los derechos humanos son algunos de los actores involucrados —y a veces ni siquiera los más importantes o visibles—. Sin dudas, las configuraciones de fuerzas locales y las peculiaridades socioculturales permiten apreciar formas monumentales y políticas de intervención variables. En ocasiones las relaciones de fuerza y los posicionamientos ético-políticos hacen que individuos o grupos determinados del movimiento acepten entrar en articulación con dependencias estatales, o que por el contrario se resistan a cualquier vínculo, o incluso que aprovechen los recursos de esas reparticiones y su propia implicación en las estructuras del Estado para generar propuestas distintas de la normalización institucional. Un acercamiento más puntual a algunos aspectos de la monumentalidad en las ciudades de Rosario y Santa Fe puede ilustrar la multitud de tensiones, modos de cooperación y conflictos que se registran en torno a esas cuestiones.

4. Producción de monumentos y conflictos de memoria en los espacios santafesinos

La pluralidad de formas de señalamientos y lugares al interior del territorio santafesino constituye un buen ejemplo del modo en el cual la tendencia general a la producción de monumentos supuso una progresiva implicación del Estado. Pero a la vez muestra las particularidades de los casos locales, especialmente visibles en una contraposición puntual entre las ciudades de Rosario y Santa Fe. En estas localizaciones precisas no solo se registraron diferencias respecto de las acciones del movimiento de derechos humanos, sino también muy especialmente en lo referente al desempeño de las agencias estatales. Es llamativo que, como se verá, las formas de intervención del Estado hayan implicado el desarrollo de proyectos de mayor envergadura y una mejor articulación con determinados sectores del movimiento en la ciudad de Rosario, con independencia del color político de los gobiernos intervinientes[909].

PERTOT. «El recorte de fondos como política del olvido» en *Página/12*, Buenos Aires, 23 de noviembre de 2010.

[909] Desde 1989 a la fecha, la municipalidad de Rosario estuvo a cargo de una agrupación centrista de tendencia socialdemócrata, primero bajo la denominación de Partido Socialista Popular y luego Partido Socialista, que en 2007 conquistó también el gobierno de la provincia encabezando el Frente Cívico y Social, alianza de un heterogéneo arco que va de la derecha liberal del Partido Demócrata Progresista a una centroizquierda de

Dejando de lado la multitud de intervenciones urbanas realizadas por el movimiento por los derechos humanos o por agrupaciones políticas y sociales a él vinculadas[910], a similitud de los señalamientos típicos de la capital federal, la particularidad de la experiencia rosarina puede cifrarse en la erección de lugares de memoria de grandes dimensiones por parte de las agencias estatales. No es que se careciera de otras formas de inscripción en el espacio público o de iniciativas autónomas del movimiento social, sino que es en el cruce entre el final del siglo XX y el inicio del XXI donde se produce esta decisiva vinculación del Estado con las memorias. En 1996 el Concejo Deliberante conformó una Comisión Pro Museo de la Memoria con representantes de diversos organismos de derechos humanos y en 1998 el organismo fue creado formalmente por Ordenanza n.º 6506. Estabilizada su estructura funcional para 2002 y articulado constantemente su accionar con otras reparticiones oficiales y con representantes del movimiento social, ante la demora en la concreción de los proyectos en danza en la ciudad de Buenos Aires, el Museo de la Memoria de Rosario se presentó como el primero reconocido a nivel nacional. La constitución de ese espacio generó tensiones al interior del movimiento por los derechos humanos; algunos agentes adhirieron a la medida y colaboraron en el desarrollo de las acciones del nuevo organismo, al tiempo que otros criticaban la *musealización* y organizaban en paralelo un Centro Cultural de la Memoria[911].

Pero sobre todo la instalación del museo y la gestión de su dirección entraron en tensión con diversos agentes locales en torno a la ubicación del organismo. La pretensión de varios de los actores individuales participantes de la iniciativa y de agrupaciones de derechos humanos fue desde un comienzo establecer la sede del museo en un edificio ubicado en la intersección de calles Córdoba y Moreno, donde funcionara en la década de 1970 el Comando del Segundo Cuerpo de Ejército. Transformado en un bar de alto nivel y ubicado en el inicio de la zona de calle Córdoba identificada por la municipalidad como Paseo del Siglo en su intento de ofrecer una imagen turística atractiva de la ciudad, la casona fue desde ese momento un lugar de

---

agrupaciones variables, pasando por amplios sectores del radicalismo que no tenían en esa ocasión el control de la Unión Cívica Radical. A su vez, el gobierno provincial y el municipal de la ciudad de Santa Fe estuvieron desde 1983 a 2007 en manos del Partido Justicialista, con conglomerados electorales diversos que incluyeron desde las más tradicionales formas peronistas a las más novedosas formaciones neoliberales que se asociaron a ese partido en la década de los noventa.

[910] Sobre los desarrollos de los señalamientos urbanos en Rosario, me limito a algunas apreciaciones generales relativas a la normalización monumental de las agencias estatales, en tanto la cuestión es tratada por Gabriela ÁGUILA en «Memorias, derechos humanos y políticas públicas: la ciudad de Rosario como escenario de las memorias del terror estatal», ponencia que fuera presentada en las jornadas *Espacios, lugares, marcas territoriales de la violencia política y la represión estatal*, IDES, Buenos Aires, 13 al 15 de mayo de 2009.

[911] Véase el sitio web *Museo de la Memoria*. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.museodelamemoria.gov.ar/.

disputa. Medios de comunicación, concejales, organizaciones políticas y empresariales pugnaron por evitar la ubicación del museo en ella. Si bien este contó con el apoyo de la intendencia para su instalación provisoria en las dependencias de la estación Rosario Norte de los ferrocarriles, no logró luego que se concretara el traslado al emblemático edificio de Córdoba y Moreno, no solo simbólicamente más poderoso, sino además más céntrico y visible[912].

La Municipalidad de Rosario también habilitó un sitio de memoria en un espacio abierto, al emplazar el llamado Bosque de la Memoria en el centro del parque Scalabrini Ortiz. Según la folletería del museo, el bosque

> «[…] busca afirmar en el espacio público el recuerdo de los desaparecidos y asesinados durante los años de la dictadura militar. / Más de 500 árboles plantados en fechas significativas del calendario son protagonistas centrales de este empeño».

El árbol elegido como «símbolo y emblema» del museo fue el *Ginkgo biloba*, especie de millones de años que ofrece ejemplares de extraordinaria longevidad[913]. El Bosque de la Memoria se transformó prontamente en lugar de recordatorios en los que autoridades y movimiento social coincidieron. Las ceremonias de plantación de árboles y colocación de placas recordando a las víctimas de la represión, reiteradas año a año, cuentan habitualmente con la presencia de representantes de la intendencia rosarina, legisladores y funcionarios municipales y provinciales, organismos de derechos humanos, familiares y sobrevivientes. Una presencia notoria en esas ocasiones suele ser la de las integrantes de la agrupación Madres de la Plaza Veinticinco de Mayo[914].

Pero la erección de sitios de memoria no fue allí privativa de la gestión socialista municipal. La gobernación peronista de la provincia conformó otro lugar en el ex edificio de la Jefatura de Policía, donde funcionó un centro clandestino de detención y la coordinación de las fuerzas represivas provinciales. Con seguridad la concreción de ese ámbito recordatorio estuvo

---

912 Las autoridades del museo siguen al día de hoy exigiendo la expropiación del edificio y el traslado del organismo. Hasta fecha reciente suponían que era inminente ese desenlace, que sin embargo sigue en suspenso. Véase folleto díptico *Museo de la Memoria. Dictaduras, nunca más*. Museo de la Memoria, Municipalidad de Rosario, s/f [¿2005?]. En él se informaba que en 2006 se produciría el traslado.

913 Folleto tríptico *Museo de la Memoria. Dictaduras, nunca más.* Museo de la Memoria, Municipalidad de Rosario, s/f [distribuido en 2007-2008].

914 Un ejemplo de esa ceremonia, con la presencia del intendente socialista Miguel Lifschitz, en *Rosario/12*, Rosario, 25 de marzo de 2009. Para una breve caracterización de Madres Rosario —agrupación no vinculada a las dos que reclaman en Buenos Aires esa denominación—, véase Luciano ALONSO. «El movimiento por los derechos humanos: un actor cambiante» en Gabriela ÁGUILA y Oscar R. VIDELA. *Nueva Historia de Santa Fe*. Rosario: Prohistoria/La Capital, 2006, tomo XII.

asociada a la política de derechos humanos de la segunda gobernación de Jorge Obeid (2003-2007), que explícitamente se planteó como concordante con la de la presidencia de Néstor Kirchner. Bajo la denominación de *plaza cívica* y ubicada frente al mismo espacio verde que el edificio donde había estado la sede del Segundo Cuerpo de Ejército, entró en virtual competencia con la municipalidad. Para el día 23 de marzo de 2006 se organizaron actos simultáneos, uno a cargo de la Municipalidad en el Monumento a la Bandera y el otro de las reparticiones provinciales en la plaza cívica[915].

La conformación de estos tres lugares de memoria por parte de las instancias local y provincial del Estado no obstó tampoco a la continuidad de prácticas diversas de señalamiento, en las cuales la participación de actores plurales es más evidente. Un reciente ejemplo de intervención realizada con criterios novedosos y fundados en una propuesta académica es la *construcción colectiva* realizada en conmemoración de la masacre de Cafferata y Ayolas[916]. El 24 de marzo de 2008, el Área de Derechos Humanos de la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario realizó una intervención, con la invitación de familiares, compañeros y amigos de los militantes asesinados y la adhesión de varios organismos oficiales, tales como el Área de Derechos Humanos de la Municipalidad, el Museo de la Memoria y la Secretaría de Derechos Humanos de la Provincia[917]. Recurriendo a materiales variados como metal, vidrio y pintura, se señalizó el lugar con referencias al circuito represivo[918]. Incluso en esas acciones realizadas con una amplia participación, el Estado aparece como un actor relevante, aunque más no sea a partir del aprovechamiento de sus estructuras por agentes que se desempeñan en el ámbito universitario.

La gran diferencia entre el caso rosarino y el de la ciudad de Santa Fe puede encontrarse en la generación más temprana de una monumentalidad asociada al Estado en el primero y su virtual ausencia en el segundo, hasta el momento de escribir estas líneas, aunque eso no quiere decir que el movimiento por los derechos humanos no hubiera producido en esta última localidad una serie de inscripciones en los espacios públicos. Hacia el fin de la dictadura y la emergencia del gobierno constitucional, las agrupaciones santafesinas de

[915] *Rosario/12*, Rosario, 24 de marzo de 2006.

[916] En la intersección de esas calles rosarinas (hoy Cafferata y Uruguay) la policía provincial asesinó el 23 de enero de 1977 a seis estudiantes universitarios, militantes de la Organización Comunista Poder Obrero [OCPO], que habían sido detenidos y torturados con anterioridad.

[917] Mensaje de correo electrónico «RV: Invitación acto», 18 de marzo de 2008, hora 16.03, emisor: Analía Buzaglo.

[918] Una reseña de las actividades que importó esa instalación en Alejandra BUZAGLO. «Las marcas en el espacio público. La masacre de Cafferata y Ayolas» en *Actas de las V Jornadas Nacionales Espacio, Memoria e Identidad*, Rosario, 2008.

derechos humanos no habían desarrollado una política de cartelería o pintadas callejeras, en gran medida por carencia de medios y también porque eran normalmente las Juventudes Políticas las encargadas de ello. La desaparición de ese agrupamiento, la retracción de la presencia pública del movimiento y la desilusión de muchos jóvenes con la política partidaria —como parte de la «desilusión democrática»— facilitaron la aparición de grupos que realizaban *graffiti* en contra de los responsables del terror de Estado y a favor de la justicia reparadora de los crímenes cometidos. Aunque en ocasiones las leyendas pintadas en aerosol no tenían vinculación con la realidad política y se acercaban a las intervenciones surrealistas o situacionistas, no por ello dejaban de ser una marca en el territorio que transmitía un mensaje y establecía una presencia. Activos sobre todo en la zona céntrica y en barrios de clases medias, los grupos de «grafiteros» tenían vinculaciones laxas con distintas agrupaciones juveniles[919]. La posterior descomposición de tales grupos hacia fines de los ochenta e inicios de los noventa, coincidiría con el momento de mayor retracción del movimiento y con la merma de su presencia en los espacios públicos, pero dejaría ejemplos de intervenciones críticas que serían recuperadas años después.

La formación en Santa Fe de la Regional de H.I.J.O.S. facilitó un relanzamiento de las acciones de señalización urbana. La agrupación se convirtió en un actor privilegiado de los actos conmemorativos desde 1996, con un formato ya clásico en las manifestaciones en la plaza Soldado Argentino —conocida popularmente en la ciudad como «plaza del Soldado»—. Puesto que la plaza había resultado poco efectiva frente a la necesidad de dotar de un «pulmón» al centro urbano y era escasamente adecuada a una ciudad de clima subtropical, durante la gestión municipal del justicialista Jorge Obeid se decidió su total remodelación. Sobre la base de un diseño francés, la intención fue «incorporar vegetación y sombra, y ordenar básicamente los recorridos, para dotar al lugar de una estructura de soporte espacial de mayor dignidad al equipamiento funcional y simbólico»[920]. Esto implicó la completa renovación de los emplazamientos, con la importante excepción de las marcas de memoria militar previamente instaladas que no se retiraron ni modificaron. En consecuencia, las

[919] Uno de estos grupos fue el denominado Los de la Nuca, una de cuyas *performances* fue registrada por el diario *El Litoral*, Santa Fe, 25 de marzo de 1987. Los de la Nuca —en el *argot* adolescente de los ochenta, algo así como «los locos»— era un grupo santafesino de tendencias anarquizantes dedicado a los *graffiti* de crítica cultural, que se desarticuló rápidamente frente a la coerción policial motivada en denuncias por daño a la propiedad.

[920] AA. VV. *Plaza del Soldado: revalorización de la urbanidad en el centro de Santa Fe*. Trabajo de Extensión de la Cátedra Taller de Diseño Arquitectónico I — Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, [2005], p. 11.

transformaciones no cambiaron la impronta del lugar e incluso se clausuró la posibilidad de actos masivos. La nueva inauguración se había realizado el 29 de mayo de 1993 —el Día del Ejército—, en momentos en los que el movimiento de derechos humanos prácticamente no contaba como actor colectivo en el escenario santafesino.

H.I.J.O.S. tuvo desde el inicio un lugar en la serie de discursos de rigor, participó de la lectura de listas con nombres de los desaparecidos o asesinados seguidos del grito de «¡presente!», y dio un nuevo sentido a la exposición de siluetas o fotos. Incrementando su presencia, si hasta ese momento el movimiento había ocupado espacios públicos de manera transitoria y los había dotado de otros sentidos en tanto lugares de ejercicio de la memoria, a partir de allí iría por más, al encarar la constitución de monumentos y marcas territoriales de mayor duración que los *graffiti*, instalaciones o carteles callejeros. Concretamente, en la ciudad de Santa Fe pueden ubicarse tres modalidades de constitución monumental de la que participaron los miembros de H.I.J.O.S.

En primer lugar, se comenzaron a pintar en el pavimento de la Plaza del Soldado pañuelos blancos y siluetas representando a los detenidos desaparecidos, a imitación de la Plaza de Mayo de Buenos Aires. Aunque las pintadas no tuvieron la envergadura y a veces carecieron de la constante renovación del modelo capitalino, establecieron un contrapunto con la pieza de artillería y el mural de iconografía militar. Al momento de escribir estas líneas todavía es perceptible una fractura en la plaza: los monumentos militares se erigen en un plano plagado de pintadas y en las horas de la tarde su sombra se extiende sobre los pañuelos o siluetas. El recordatorio del terror de Estado es entonces permanente, a través de esa oposición de imágenes[921].

La siguiente acción no respondió a un patrón preexistente, pues consistió en la instalación de un reloj de sol en el mismo lugar. Fue colocado en julio de 1996 en paralelo con otros tres —en Villa María (provincia de Córdoba), Gualeguay y Concordia (provincia de Entre Ríos)— por iniciativa de grupos de emigrados políticos y familiares residentes en el exterior. La gestión corrió a cargo de Madres de Plaza de Mayo Santa Fe, tras sortear la habitual resistencia de la Asociación conducida por Hebe de Bonafini con el argumento de que no constituía un monumento mortuorio en recordación de los desaparecidos, sino que por su naturaleza se lo asociaba a la permanencia y a la vida[922].

---

[921] Sobre la Plaza del Soldado, véase nota 12.

[922] MEDH, AMSAFE y Acción Educativa. *Boletín de la Campaña 1999: Los chicos y las chicas tienen la palabra*, Santa Fe, 1999; también en Gabriela ALMIRÓN y otros. *Los chicos y las chicas tienen la palabra. Derechos humanos y educación: una construcción colectiva*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2000, pp. 82-84.

Por fin, la tercera forma de constitución monumental fue la imposición de nombres a espacios públicos. En ese mismo año se logró que se asignara el nombre de Luis y Nilda Silva a una calle del popular barrio Santa Rosa de Lima, en la zona oeste de la ciudad, en recordatorio de los padres de una militante de H.I.J.O.S. que pertenecían al frente villero de Montoneros y se habían destacado como alfabetizadores populares y promotores de planes de viviendas. La posterior erección de un Panteón de la Memoria en el cementerio municipal vendría a cerrar un circuito recordatorio que se activa en todas las conmemoraciones del 24 de marzo: la calle Luis y Nilda Silva, el panteón y la Plaza del Soldado como puntos focales en los que se renueva la memoria. En los últimos años se realiza también una marcha hacia la Plaza de Mayo y un acto adicional en la plaza central de la vecina localidad de San José del Rincón—.

Si bien el movimiento participó de diversa manera en otros actos de marcación territorial, recién en 2006 aparecerían otras formas de señalización. A inicios del mes de marzo se inauguró un *Mural de la Memoria* sobre una de las paredes de la Escuela Industrial Superior, en la zona céntrica santafesina, que desde entonces sufre reiteradas inscripciones tales como cruces esvásticas y leyendas favorables al golpe de Estado [923]. El 21 de marzo de 2006 se realizó un escrache frente a la Comisaría 4.ta, que había servido como centro clandestino de detención, tortura y exterminio. Actuaron murgas e hicieron uso de la palabra ex detenidos; pero en lo que nos ocupa, el acto fue trascendente porque se reactivó el señalamiento con esténciles y *graffiti*[924].

La ocasión fue propicia para que el intendente justicialista Martín Balbarrey pidiera públicamente al gobernador Obeid que cediera el edificio de la seccional policial para el funcionamiento de un museo de la memoria. La solicitud se basaba en la todavía incumplida Ordenanza n.º 10.826 del 26 de marzo de 2002, por la cual el Concejo Municipal santafesino dispuso la creación de tal museo y facultó a la intendencia para gestionar ante el gobierno provincial un inmueble para su funcionamiento, pero no prosperó y el organismo sigue sin haberse conformado al día de hoy[925]. En lo que fue la única intervención estatal en la materia, casi en paralelo a la presentación del *Mural de la Memoria* el gobierno de la provincia

[923] Información sobre las primeras pintadas, en *El Litoral*, Santa Fe, 12 y 14 de marzo de 2006. Aunque no dispongo de constancias sobre la posible fecha del hecho, hay que destacar que el reloj de sol de Plaza del Soldado sufrió también roturas y pintadas.

[924] Véase el volante *Escrache al ex centro de detención clandestino Comisaría 4ta.* Juventud por los Derechos Humanos [2006]. Cabe destacar que el acontecimiento no fue cubierto por el vespertino local aunque sí por *Rosario/12*.

[925] El proyecto había sido presentado por el entonces concejal Carlos Iparraguirre, de la Unión Cívica Radical, en 1998 y 2000. Véase *Rosario/12*, Rosario, 24 y 25 de marzo de 2006.

inauguró murales realizados por alumnos de la Escuela Provincial de Artes Visuales Profesor Juan Mantovani[926].

De lo reseñado es al menos llamativa la ausencia de monumentalidad oficial en la ciudad de Santa Fe, si se exceptúa la colocación de placas y las escasas intervenciones del 2006. Cuando se desarrollaron en la localidad homenajes a los detenidos-desaparecidos y asesinados, primero con un aislado ejemplo en 1998 y con frecuencia creciente hacia 2004-2006, todos los actos incluyeron la instalación de marcas territoriales. Realizados en principio por los organismos de derechos humanos, los homenajes corrieron luego por cuenta de colectivos de compañeros de los caídos con el apoyo de la Secretaría de Derechos Humanos de la Provincia durante la gobernación de Jorge Obeid[927].

Aquietada la frecuencia de actos hacia el 2007, la asunción del socialista Hermes Binner como gobernador provincial y del radical Mario Barletta como intendente marcaron un intento de acercamiento al movimiento de derechos humanos. Pero en ocasión de la colocación de una placa en la sede de la Comisaría 4ta se evidenció una fractura al menos con una de las agrupaciones. Realizado el 10 de diciembre de 2008, el recordatorio fue altamente ritualizado y contó con la presencia de las máximas autoridades del Poder Ejecutivo y la actuación de un coro universitario. La placa descubierta no incluyó alusiones al terrorismo de Estado pues los representantes del gobierno en la comisión consultiva que trata sobre políticas de memoria en la Secretaría de Derechos Humanos se negaron a incorporar esa expresión[928]. En el momento álgido del acto se manifestaron tensiones, cuando las autoridades obligaron a quitar volantes

---

[926] Nota de invitación de la directora de la escuela aludida y del Secretario de Estado de Derechos Humanos de la Provincia, Santa Fe, 1 de marzo de 2006. En rigor, por parte del Estado habría además una acción limitante para evitar señalizaciones que enaltezcan a los represores. Con la firma de diputados de todos los bloques y unanimidad en la votación, se aprobó en junio de 2006 un proyecto de ley que prohibió identificar edificios, lugares públicos, establecimientos escolares o personas jurídicas con el nombre de personas «que hayan estado o estuvieren sometidas a proceso penal por haber tenido participación en acciones de terrorismo de Estado a partir del 24 de marzo de 1976, y que a la fecha no hayan sido sobreseídas o absueltas y que tal pronunciamiento se encuentre firme». *El Litoral*, Santa Fe, 9 de junio de 2006; *Rosario/12*, Rosario, 10 de junio de 2006.

[927] Sobre los recordatorios, me remito a Luciano ALONSO. «Actos de memoria...», op. cit. Tanto en los recordatorios analizados en ese texto como en el que se alude a continuación, se utilizó la técnica de observación participante.

[928] Comunicación personal de María del Rosario Zurbriggen, representante de la Asociación del Magisterio de Santa Fe [AMSAFE provincial] ante la comisión. Sobre las alocuciones oficiales, *Uno*, Santa Fe, 11 de Diciembre de 2008.

contrarios a un senador provincial que habían sido pegados junto a la placa[929], o cuando los asistentes corearon los nombres de los homenajeados produciendo una alteración en el protocolo. Pero las discrepancias quedaron en mayor evidencia cuando tras finalizar el acto se retiraron el gobernador y la vicegobernadora, mientras gran parte de los militantes se quedaba en el lugar y hacía uso del micrófono para apelar abiertamente a la identidad política de los caídos y denunciar las inconsistencias de la política oficial (especialmente en un discurso leído por una integrante de la agrupación H.I.J.O.S.)[930].

Como demostración de la puja por la significación de los espacios, al final del acto podía apreciarse una superposición de signos sobre la pared de la comisaría: la placa oficial aparecía rodeada por un lema en esténcil, una pintada en aerosol y uno de los volantes sobre Mercier que había sido pegado nuevamente. Cada objeto o inscripción portaba significados diversos y respondía a las intervenciones de actores distintos. Casi como un símbolo de las tensiones que implica la normalización de las memorias y su asunción por las agencias estatales, las voces del movimiento de derechos humanos y algunos actores vinculados retornaban al modo de señalización de sus momentos fundacionales: las pintadas callejeras.

Pese a la resistencia de muchos de sus componentes y aún sin una clara conciencia de ello, el movimiento argentino por los derechos humanos generó en el arco temporal analizado en este escrito una variada gama de monumentos, en el sentido de esas obras públicas y patentes, puestas por señal de acontecimientos singulares de los tiempos pasados. Pero si en el inicio del ciclo de su movilización sus intervenciones se encontraban limitadas por el carácter autoritario de la dominación militar, en el fin de ese despliegue la limitación provenía de la asunción sesgada de sus planteos por parte de las agencias estatales constitucionales.

En un mundo en el cual los dispositivos culturales aparecen cada vez más articulados con la reproducción de la dominación, la normalización estatal de las memorias sobre la represión aparece como el correlato simbólico de la inclusión de la totalidad de los reclamos posibles y como exclusión de los imposibles. Los efectos revulsivos de la acción contenciosa del movimiento quedan así ocluidos, sea porque son superados en instituciones abarcadoras, sea porque son ignorados o negados en acciones selectivas. La variación de los modos en los cuales se produce la normalización del movimiento y de su monumentalidad no resulta indiferente. Probablemente se vincule con las diversas formas de gubernamentalidad de las sociedades locales, en un marco nacional igualmente variado. Pero de uno u otro modo, el movimiento social se encuentra ante el dilema de todo actor pasible de ser integrado en las

---

[929] Volantes *No se olviden de Mercier*, sin firma, diciembre de 2008, alusivos a un legislador justicialista que fue Ministro de Economía y Hacienda de la provincia durante la dictadura militar.

[930] Videograbación, 10 de diciembre de 2008.

distintas dimensiones del Estado: morir de éxito o vivir en la marginalidad, ser aceptado parcial y limitadamente o mantener a rajatabla sus planteos contra la estrechez de las políticas oficiales. Lo que es decir también: tolerar monumentalidades clásicas y ritualizadas o quedar relegado al espacio de los *graffiti* y esténciles.

V. MEMORIA HISTÓRICA Y PATRIMONIO CULTURAL

Sobre los hombros del gigante: legados y recursos de la Historia

Beatrice Borghi
Universidad de Bolonia

Rolando Dondarini
Universidad de Bolonia

1. Introducción

El estudio de la historia pasada se ilumina por lo que vemos suceder a nuestro alrededor; la comprensión de estos sucesos se ilumina a su vez con el conocimiento de las experiencias de la historia pasada. No obstante, los sentimientos que nos animan hoy no deben alterar la comprensión del ayer; y la historia de ayer no debe distorsionarse por los objetivos actuales. Aunque la Historia parece estar por encima de todo, la subjetividad de cada conciencia reacciona de manera distinta e inesperada. Es verdad que el pasado no cambia, pero la percepción que tenemos de dicho pasado lo modifica continuamente: cada generación reexamina el pasado a la luz de sus preocupaciones y de su propia capacidad. Cualquier investigación sobre la historia se funda en la formulación de las preguntas. Estas interrogantes son las que sugiere nuestro tiempo, y son distintas de una generación a otra, de un grupo social a otro. Y es justo que así sea. Distinto sería, en cambio, si las respuestas halladas estuvieran determinadas por las preocupaciones y necesidades del presente.

La historia está constituida por fechas y por personajes importantes, pero también está compuesta por fechas imprecisas y por personajes menos conocidos. Hay eventos que fueron transmitidos a grandes rasgos, y no existen monumentos, lápidas o documentos que los atestigüen. Se trata de la historia de los períodos de transición, una historia igualmente fascinante que la que estamos acostumbrados a leer en los manuales de texto.

La historia es la herencia de un patrimonio compartido, memoria colectiva, experiencia de la sociedad humana, y todos tenemos aún una fuerte necesidad de su guía y de su orientación.

«No existe el pasado. Todo se simula en nuestra cultura. Existe solo el presente, en la representación que nos hacemos del pasado y en la intuición del futuro»: quien escribió estas palabras no es un historiador ni un filósofo, sino un arquitecto, Gio Ponti, uno de los máximos exponentes italianos del arte del siglo XX. De su autoría, recordemos el rascacielos Pirelli en Milán. En su libro *Amate l'architettura*, entre una serie de pensamientos y anotaciones sobre la Historia, Ponti afirma que

> «[...] en nuestra cultura coexisten simultáneamente Bach y Stravinski, Rafael y Picasso, Fidias y Moore; Safo no pertenece a un pasado en el que no participamos, pertenece al presente de nuestro conocimiento, y pertenecerá al futuro»[931].

Gio Ponti murió en 1979. En poquísimas palabras, logró expresar con lucidez lo que nosotros, los docentes, intentamos hacer diariamente, cuando traemos el pasado al presente y lo hacemos coexistir con las experiencias de cada uno. La Historia es un encuentro con nosotros mismos y con el otro; porque la Historia no es un baúl polvoriento, un documento amarillento, una imagen descolorida, nombres y eventos lejanos, sepultados o desaparecidos, algo cristalizado en el tiempo e inmodificable. «Todo el mundo tiene nuestra edad, solo nuestra edad», sigue recordándonos Ponti[932].

Por eso decidimos titular este artículo «Sobre los hombros del gigante». Como recuerda una antigua metáfora, la capacidad de los hombres de observar la vida pasada puede compararse a la de un enano que tiene la posibilidad de conocer las múltiples experiencias de sus predecesores subiéndose a los hombros del gigante de la historia, lo que lo dota de una perspectiva mucho más amplia[933].

---

[931] Gio PONTI. *Amate l'architettura*. Génova: Vitali e Ghianda, 1957.

[932] Ibídem.

[933] Este aforismo («enanos en hombros de gigantes») tuvo origen en una obra de Juan de Salisbury, clérigo itinerante que llegó a ser obispo de Chartres y murió en 1180. En su obra *Metalogicon* escribió: «[...] fruitur tamen etas nostra beneficio precedentis, ut sepe plura novit non suo quidem precedens ingenio, sed innitens viribus alienis et opulenta patrum. Dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos gigantium humeris insidentes, ut possim plura eis et remotiora videre, non utique propri visus acumine aut eminentia corporis, sed quia in altum subvehimur et extollimur magnitudine gigantea» [«[...] nuestra época goza sin embargo del beneficio de la precedente: en realidad, a menudo sabe más no tanto por su genio, sino apoyándose en la fuerza de otros y en la riqueza de sus padres. Decía Bernardo de Chartres que somos como enanos sentados en hombros de gigantes, de manera que podemos ver más cosas y más lejanas, no en razón de la agudeza de la vista o de la talla del cuerpo, sino porque nos elevan a lo alto y aprovechamos esa estatura gigantesca»]. Ioannis SARESBERIENSIS [Juan DE SALISBURY], *Metalogicon*. Oxford: 1929, libro III, cap. 4., p. 136.

2. Un patrimonio para el patrimonio

Italia está reconocida por la Unesco por lejos como el país más rico del mundo en bienes culturales, pero resulta paradójico que sus museos, bibliotecas, pinacotecas, centros de estudio, asociaciones culturales y demás instituciones similares hayan quedado de pronto mudos y despoblados de personas en edad escolar, momento en el que más se puede actuar sobre sensibilidades que, si son adecuadamente estimuladas, producen frutos indelebles. Por desgracia, recientes indagaciones confirman la caída vertical de las experiencias de didáctica museística en Italia tras la adopción de las «indicaciones ministeriales». Si se separa de los alicientes necesarios y de comportamientos coherentes, la *educación para el patrimonio* corre el riesgo de quedar como un simple eslogan pseudoinnovador, privado de consistencia y de real factibilidad, como algunos de los que se acuñaron durante la también corta vida de la didáctica de la Historia.

Es necesario anclar este y cualquier nuevo desarrollo a un trasfondo teórico y empírico sólido. Esto evoca otra enunciación que nos resulta particularmente estimada: la de las «raíces para volar», expresión aparentemente paradójica con que se han denominado las múltiples actividades que, en colaboración con instituciones, organismos culturales y docentes de la ciudad y del territorio provincial de Bolonia, lleva adelante desde hace ya varios años el Laboratorio Multidisciplinario de Investigación Histórica (Laboratorio Multidisciplinare di Ricerca Storica, LMRS) para el aprendizaje activo de la historia. La activación de esa red de agentes empeñados en una continua renovación y adecuación de las propuestas y las modalidades operativas —que, entre otras cosas, suscitó la admiración de comisiones internacionales y de renombrados expertos— se encamina a un arraigo entendido como toma de conciencia y adquisición de los legados recibidos y de las experiencias llevadas a cabo. Se trata de un recorrido de renovación y puesta al día, perseguible en la medida en que es capaz de aprovechar éxitos y balances de la experiencia en una perspectiva de enriquecimiento en la continuidad: una perspectiva particularmente fundada para una ciudad como Bolonia, en la cual cada nuevo paso puede y debe valerse de un largo camino de conquistas en el cual participaron, además de personajes notables, centenares de docentes y operadores movidos por un propósito común.

Tal vez sea superfluo afirmar que ese reclamo para salvaguardar el patrimonio hacia el futuro resulta particularmente dramático en una coyuntura en la que las medidas ministeriales intentan borrar varios decenios de progresos compartidos en nombre de una restauración grosera, siniestra, ignorante y demagógica. Una seria aproximación al tema de la *educación para el patrimonio* exige de cualquier modo dos tipos de consideraciones: por un lado, las

expectativas y las potencialidades de esta perspectiva; por otra parte, los desarrollos coherentes que son necesarios tanto a nivel programático como operativo.

En una mirada superficial, la creciente recurrencia al término *patrimonio* y su cercanía con actividades y sectores formativos (ya como *didáctica*, ya como *comunicación del patrimonio*), puede parecer fruto de ese hábito tan difundido en el ambiente intelectual, que lleva a la adopción de nuevos términos, de nuevas etiquetas que apuntan a crear tendencias, a discriminar quién está acompasado con los tiempos y quién no, aun cuando los significados y los contenidos anteriores no hayan cambiado sustancialmente. Efectivamente, no es fácil identificar una distinción clara entre el significado de los términos *bienes*, *recursos*, *legado*, *herencia*, y el de *patrimonio*; más aún cuando estos términos exigen la especificación de un atributo, como *ambientales*, *culturales*, *histórico-artísticos*, *musicales*, *científicos*, y así sucesivamente. La diferencia esencial se desprende de inmediato: la expresión convencional *patrimonio* alude a una acepción más amplia, inclusiva y global, en virtud de la cual hallan lugar todos los recursos de distinta naturaleza que las comunidades heredan, conservan, exhiben y producen. Tal referencia involucra una visión de conjunto que, aunque se consideren y valoren las peculiaridades de los distintos componentes del patrimonio, implica la puesta en marcha y el cuidado de una serie de enlaces: ante todo, el que reúne en un único cuadro los recursos de distinto origen, heredados, conservados y producidos por las comunidades humanas.

Esta ampliación de horizontes puede ser entendida por algunos como un antídoto o una reacción al fenómeno de la fragmentación del conocimiento que provoca la especialización de los estudios; por otros, como una toma de conciencia frente a la necesidad de una referencia común a todos los recursos alcanzados y producidos, cuya infinita diversidad garantiza la pluralidad de visiones, contrapuesta a la segmentación y a la estrechez de horizontes impuestas a la cultura, a las investigaciones y a la enseñanza.

En un intento de definición, el patrimonio cultural es el heterogéneo y multiforme conjunto de legados y recursos en el que confluyen y se sedimentan los caracteres, los bienes, los valores y los saberes ambientales, histórico-artísticos, científicos e ideales, recogidos y compartidos por las comunidades humanas en sus distintos ámbitos territoriales. A ellas compete relevar, conocer, proteger y valorar su presencia, haciéndola conocida, elocuente y aprovechable en el marco más amplio del patrimonio de la humanidad.

Aparte de las proclamas y recomendaciones de los organismos internacionales, que con mucha frecuencia surgen de disquisiciones puramente teóricas, desvinculadas de experiencias reales y no acompañadas por iniciativas apropiadas, la adopción del concepto de *educación para el patrimonio* responde al éxito de un movimiento heterogéneo que se desarrolló en los últimos

decenios en virtud de investigaciones y estudios promovidos sobre todo por los centros de exposición y las instituciones escolares y académicas que se ocupan de promover los recursos culturales con miras educativas.

Las experiencias nacionales e internacionales relacionadas con los distintos componentes del patrimonio instaron a la renovación; se enriquecieron objetivos, métodos e instrumentos en la perspectiva común de no limitarse solamente a la tutela, a la preparación o a la exposición de los bienes conservados, sino también de servirse de ellos con fines educativos, informativos y de planificación. En efecto, se concibieron y se pusieron en práctica proyectos de educación en bienes ambientales, históricos, científicos, artísticos, paisajísticos, etc., que por un lado provocaron una revisión y actualización de los cometidos de los distintos centros; y por otro lado, evidenciaron las limitaciones de la sectorialidad de sus campos específicos. En todos los centros de exposición, junto a la conservación y exhibición, se desarrollaron funciones didácticas y de divulgación dirigidas a favorecer un conocimiento eficaz y duradero de los materiales, así como a promover el aprendizaje activo, a menudo mediante experiencias de laboratorio capaces de integrar los recursos y las actividades cognoscitivas desarrolladas internamente con las que se adquieren externamente. Se amplió y articuló la mediación que se ejerce sobre los bienes que se conservan y exponen en museos, colecciones, pinacotecas y archivos, en el sentido de reconocer los vínculos inescindibles con el territorio y la pertenencia a un conjunto más amplio e inclusivo, que convencionalmente se define con el término *patrimonio*.

Al aumento de la conciencia sobre esta potencialidad educativa, se asoció uno de los cambios más significativos que se registran en el campo de la comunicación y de la trasmisión de la cultura, como consecuencia de la difusión de nuevas tecnologías. La emisión y percepción de imagen y sonido a través de los instrumentos multimediáticos, así como el acceso a la red con sus oportunidades, ya forman parte de la cotidianidad de las actuales generaciones, así como suponen posibilidades y exigencias irrenunciables en todas las facetas de la formación cultural y científica. En la didáctica museística, en particular, inciden profundamente no solo sobre la comunicación, sino también sobre la estructura y la organización de los museos.

En la práctica, las investigaciones y experiencias llevadas a cabo en numerosos contextos han llevado a considerar el concepto de *patrimonio* como una conclusión necesaria y un trasfondo integrador de relevante valor formativo, capaz de proyectar las potencialidades de la didáctica específica en bienes culturales hacia horizontes más amplios, y de servirse de los instrumentos más actualizados de la comunicación. De este modo se logra la adquisición de competencias así como la construcción de conocimientos mediante experiencias específicas de investigación y de didáctica; ello exige la *confluencia* de competencias y la *convergencia* de itinerarios en

una red interdisciplinaria, e implica el uso sistemático de los instrumentos de comunicación, en particular de las tecnologías telemáticas y de los soportes multimediáticos, en todos los proyectos didácticos y de divulgación.

De lo expuesto se deduce la existencia de un vínculo significativo entre el concepto de *formación cultural* y el de *educación para el patrimonio*, por la implícita finalidad común de desarrollar procesos de aprendizaje integrados, recurrentes y permanentes. En particular, son dos los aspectos que relacionan estrechamente la formación cultural con el aprendizaje dirigido al patrimonio: *a)* la integración de múltiples conocimientos extraídos del intercambio entre la escuela y centros externos, en un marco multidisciplinario de educación para la conciencia y la responsabilidad; y *b)* la adopción de métodos constructivos que motiven, involucren y activen el aprendizaje, que permitan percibir y definir los componentes y centros del patrimonio, y que adopten los instrumentos de comunicación más actualizados. Todo ello, en una búsqueda continua de interacción entre las disciplinas que se ocupan de generar conciencia para la promoción del patrimonio y de los aspectos estéticos e histórico-artísticos del territorio, para una educación que permita intercambios conceptuales, prácticas comparativas y perfeccionamientos metodológicos, hoy particularmente importantes para activar diálogos interculturales y relaciones entre todos los sectores de la actividad humana en horizontes ilimitados.

En síntesis, se puede constatar cómo la percepción, la interpretación y el empleo de los centros y los componentes del patrimonio cultural han sufrido en los últimos tiempos un proceso particularmente acelerado de transformación. De meros instrumentos de conservación y exposición, pasaron a ser núcleos de referencia y de aprendizaje con amplias potencialidades interdisciplinarias. Ya todos los sectores del patrimonio ambiental e histórico-artístico se utilizan para actividades de formación cultural que conectan los acervos de los museos con los recursos patrimoniales externos. En esta evolución general poco a poco se ha ido tomando conciencia de las potencialidades didácticas de las reliquias expuestas, en virtud de una revisión del concepto de *patrimonio* que introdujo numerosas transformaciones en los métodos expositivos y el perfeccionamiento de competencias específicas.

En definitiva, con la *didáctica del patrimonio* se pretende conectar en un marco mucho más amplio e inclusivo el variado aporte, ya rico en experiencias significativas, de la didáctica de bienes culturales, acompañando procesos formativos que, a través de la observación y de la activación de sensibilidades y emotividades, lleven a considerar todas las realidades actuales como un legado a disfrutar, respetar y enriquecer, y en el cual se viva con mayor conciencia y responsabilidad. Esta didáctica debe tener en cuenta la pluralidad de culturas y su presencia simultánea, analizar sus semejanzas y diferencias, distinguir sus dinámicas de contacto e

interacción en el presente y en el pasado, en una ruta de progresivo alejamiento de la narración unilateral y etnocéntrica hacia un proceso de interculturalización.

Hasta aquí el examen, que en parte puede parecer obvio, sobre las potencialidades del patrimonio. Mucho más problemático es cómo alcanzarlo, dado que para ello es necesario ampliar e integrar las funciones de mediación que desarrollan normalmente los diversos centros y sus operadores didácticos. No es posible promover una apertura en relación al patrimonio, y después aceptar pasivamente la remoción de épocas enteras de la enseñanza en la escuela primaria y secundaria inferior. Si se desea que los múltiples aportes que componen el patrimonio encuentren lugar en visiones y actividades didácticas de más largo aliento, ¿cómo lograrlo cuando se niegan los trasfondos históricos en los cuales se insertan y de los cuales han surgido?

Nos corresponde asimismo señalar que esa ampliación de horizontes, varias veces reclamada, ya obtuvo en Bolonia una importante contribución, gracias a la predisposición de los responsables de pinacotecas, archivos y museos, así como por los aportes de docentes que en las tres últimas décadas supieron desarrollar una didáctica abierta y constructiva dentro de los distintos centros de exposición, elaborada previamente durante la experiencia de las escuelas de tiempo completo. Dada su formación, la mediación de estos docentes era naturalmente más amplia frente a la especificidad de los centros en los cuales trabajaron. De allí la necesidad de enriquecer el patrimonio con la planificación y experiencia de este importante grupo de la ciudad educativa de Bolonia. Gracias a su solidez en estudios y experiencias, y gracias a la presencia de una red que obtuvo creciente vitalidad de la colaboración entre museos, archivos, escuelas y universidades, Bolonia se encuentra en condiciones de activar un núcleo de conexión y debate que apunta a fecundos intercambios.

Sobre estas bases, es significativo que en octubre de 2008 se haya fundado el Centro Internacional de Didáctica de la Historia y del Patrimonio (Centro Internazionale di Didattica della Storia e del Patrimonio, DIPAST), que comenzó con experiencias que merecen ser recordadas, valoradas y utilizadas como un patrimonio adquirido, preparatorio a su vez para la enseñanza del patrimonio. No en vano su primer paso fue la compilación en un volumen del balance de actividades de las distintas instituciones[934], volumen que revela una riqueza que choca con la supuesta inadecuación generalmente atribuida a nuestros museos y centros de exposición. Queda en evidencia un alto grado de planificación en el diseño de iniciativas y métodos, que no en vano han sido imitados y adoptados por muchos otros centros.

---

[934] Beatrice BORGHI [dir.]. *Un patrimonio di esperienze sulla didattica del Patrimonio*. Bolonia: Pàtron, DIPAST, 2008.

Uno de los primeros pasos importantes del DIPAST fue el congreso internacional sobre didáctica de la historia y del patrimonio, titulado *Patrimonios culturales: entre historia y futuro*, desarrollado en Bolonia en la prestigiosa sala Stabat Mater (14 y 15 de octubre de 2008) durante la celebración de la Fiesta de la Historia, y en el que participaron algunos de los representantes de los centros más a la vanguardia en estos temas. El DIPAST se presentó e inauguró oficialmente durante esas dos jornadas, y tiene sede en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Bolonia. Dicho centro se postula como núcleo y lugar de debate del estudio y la enseñanza de la historia y del patrimonio cultural. En particular, a través de la proposición y la distribución de supuestos, terminologías, métodos, prácticas e instrumentos, adoptados en varias sedes de diversos países, el centro intenta recoger y otorgar valor a la amplia gama de actividades llevadas adelante en las últimas décadas en el ámbito de la didáctica de la historia y de la educación para el patrimonio por el sector de los bienes culturales (archivos, bibliotecas, centros documentales, museos, pinacotecas) y por el sistema asociativo a nivel nacional e internacional. Entre sus cometidos se encuentran:

- *(i)* Desarrollar investigaciones en el campo de la didáctica de la historia y de la tutela del patrimonio.
- *(ii)* Salvaguardar y valorizar el rico y articulado patrimonio de experiencias en didáctica de la historia a nivel nacional e internacional.
- *(iii)* Favorecer la promoción de cursos de formación para docentes y profesionales que operen en el ámbito histórico, educativo y sociocultural; en particular, estimular una reflexión en el campo de la educación para una ciudadanía consciente y responsable.
- *(iv)* Reunir, conservar y dar visibilidad al material didáctico realizado por los operadores del sector a todos los niveles institucionales y académicos.
- *(v)* Actuar en procesos de educación en bienes ambientales, museísticos, culturales y paisajísticos.
- *(vi)* Dar impulso a la dimensión europea en el sector de la instrucción en ciencias sociales.
- *(vii)* Promover manifestaciones, congresos, seminarios y cualquier otra iniciativa científica y divulgativa tendiente al conocimiento de la historia.
- *(viii)* Potenciar la aplicación de las tecnologías de la información y de la comunicación al campo de la historia y del patrimonio.
- *(ix)* Publicar y difundir las principales experiencias llevadas a cabo en el ámbito científico y didáctico de los sectores culturales que operen a nivel nacional o internacional.

Por lo tanto, el DIPAST es una sede, una oportunidad y un debate sobre propuestas y experiencias en materia de didáctica de la historia y del patrimonio a nivel internacional, y reúne instituciones que desde hace años operan en la materia. El congreso de octubre de 2008 fue el punto de partida para una reflexión europea conjunta sobre la enseñanza de la historia.

En el ámbito de los seminarios se instituyó el premio internacional Il Portico d'Oro, supervisado por Jacques Le Goff, que se confiere a personajes, entidades o iniciativas que se hayan distinguido por su capacidad de difundir los conocimientos históricos. Asimismo, se presentó el volumen *Un patrimonio di esperienze per la didattica del Patrimonio*, mencionado anteriormente, dentro de la colección a cargo del DIPAST, en colaboración con el LMRS, y que busca difundir las experiencias de didáctica y de educación para el patrimonio desarrolladas en las últimas décadas en la ciudad y provincia de Bolonia en el amplio sector de los bienes ambientales, culturales y científicos (archivos, bibliotecas, museos y pinacotecas). Todo ello sigue las huellas de la colaboración de larga data entre docentes de la Facultad de Ciencias de la Educación y las instituciones museísticas del territorio, como promoción de un rico y articulado conjunto de experiencias que corre el riesgo de perderse y que, por el contrario, merece ser puesto a disposición de los futuros docentes, operadores y ciudadanos en general. En efecto, en Bolonia —y no solamente aquí— se fue sedimentando un *patrimonio de la educación para el patrimonio* que es imperioso preservar para su aprovechamiento en el futuro como recurso (patrimonio) constitutivo del entorno en que vivimos.

Podemos por lo tanto concluir afirmando que la doble referencia al patrimonio, el cultural y el didáctico, en los últimos tiempos lamentablemente cobró mayor significado, porque no se nos escapa que detrás de las medidas aparentemente superficiales del actual ministro de Instrucción Pública, en realidad se esconde una acción que apunta a borrar ese patrimonio de competencias y profesionalismo del cual Bolonia —y no solamente ella— pretende con razón ser portadora y protagonista.

3. Raíces para volar. Reflexiones sobre la enseñanza de la Historia

¿Es admisible que unas raíces sirvan para volar? ¿Y qué tiene que ver esto con la historia y su enseñanza? Las metáforas y los símiles a menudo proponen interpretaciones forzadas y simplificaciones excesivas, pero efectivamente la observación revela que todos los seres que pueden alzar el vuelo consiguen hacerlo solo después de haber vivido sus lugares de origen como referencias básicas, desde los cuales partir y eventualmente regresar y volver a partir otras veces.

Tomar puntos de referencia, orientarse, identificarse para poder cambiar y elegir más libre y conscientemente, conectando pasado, presente y futuro, son exigencias que han experimentado todas las generaciones humanas, pero que hoy se amplifican con inédita aceleración. Los comportamientos, las escalas de valores y los contextos ambientales han sufrido en los últimos tiempos transformaciones consistentes y rápidas, por lo que las modalidades de transmisión de la cultura y de formación de las nuevas generaciones requieren urgentes correcciones y adecuaciones, a fin de dotarlas de los conocimientos necesarios para conectar pasado, presente y futuro con responsabilidad e inteligencia. Se trata de exigencias inminentes que están solicitando todas las disciplinas académicas para salir del atraso general que sufren sus contenidos y colmar las lagunas de las estrategias didácticas adoptadas.

Frente a las preguntas imperiosas que formula la actualidad, es impostergable encontrar las razones, actualizar los temas, escoger los métodos y los instrumentos para adecuar la educación a las exigencias y expectativas de los jóvenes y de la sociedad. La necesidad de conformar continuamente las exigencias didácticas para hacerlas cada vez más capaces de responder a las instancias educativas del presente, implica una continua reflexión sobre los métodos, los contenidos e instrumentos a adoptar; tanto más si la disciplina a enseñar muestra evidentes síntomas de incoherencia entre los nuevos impulsos apremiantes que exigen una actualización, y las antiguas modalidades superadas con las que se dicta generalmente dicha disciplina. Hoy parecen convergir innumerables motivos para renovar la enseñanza de la historia, aunque sigue impartiéndose con métodos ampliamente superados, por ende, estériles y contraproducentes. Es una cuestión que se ha planteado repetidamente incluso en el pasado, pero que apareció dramáticamente en el primer plano con los debates sobre las reformas de los programas educativos.

Para afrontar el tema se hacen necesarias algunas consideraciones preliminares sobre las motivaciones y sobre los métodos de activación del aprendizaje, antes incluso que sobre la elección de los contenidos. Intentar conocer y comprender el pasado para vivir mejor el presente y proyectar con mayor conciencia el futuro: estas son las finalidades sobre las que debe fundarse hoy un aprendizaje útil de la historia. Esto se logra no solo con un mayor conocimiento de los orígenes de la realidad actual, sino también con la comprensión de los procesos evolutivos en curso para proyectar más conscientemente el futuro individual y colectivo. En una sociedad cada vez más compleja, la formación cultural puede dirigirse también al reconocimiento de las identidades y de la diversidad, en la convicción de que toda identidad se transforma y que no puede aducirse la infundada presunción de su inmovilidad para rechazar los cambios.

Dicho esto, sería miope no darse cuenta de que fuera de las aulas escolares o universitarias, actualmente los movimientos y partidos políticos demandan conocimiento histórico para avalar sus ideologías. Ver la historia tan deformada y manipulada no contribuye por cierto a hacer frente a la creciente carencia de cultura histórica general ni a la difundida indiferencia que los jóvenes manifiestan al respecto. Los significados mismos del vocablo *historia* a menudo se confunden, y se ignora la sustancial diferencia que existe entre la historia y la Historiografía, y que la presunta objetividad del trabajo historiográfico oculta siempre la ineludible subjetividad de todo ser humano.

No obstante, las realidades de hoy son fruto de una larga sedimentación, cuyas huellas es posible rastrear. Entenderlas como el éxito provisorio de improntas y líneas evolutivas que se devanan en la historia, significa no solo poner en el centro a las generaciones del pasado, sino también encontrarles nexos significativos con las actuales. De este modo, el pasado pierde su aparente lejanía, dado que en él pueden hallarse las premisas de la actualidad. De hecho, un proceso de aprendizaje de la historia que promueva de verdad los intereses de los educandos no puede ser sino circular, con un presente que haga las veces tanto de punto de partida como de arribo: partir de la realidad actual hacia un viaje por la historia que, volviendo a conducirnos a la actualidad, ponga en evidencia sus premisas y permita tomar decisiones más fundadas para el futuro.

El presente, el pasado cercano y las propias vivencias pueden de este modo servir como ventanas abiertas a una amplia visión histórica en la que se originen fenómenos de distinto alcance, con antecedentes y desarrollos en tiempos también remotos. Por tanto, las realidades actuales pueden considerarse un anteojo a través del cual mirar la historia lejana o reciente como una gran representación colectiva en la cual cada quien, más o menos conscientemente, desempeña su propio papel. Bajo tal perspectiva, incluso la Historia general adquiere una mayor presencia concreta para cotejar las interrelaciones entre fenómenos locales y tendencias a gran escala. Además, al tratar de los más dispares aspectos de la vida, los estudios retrospectivos orientados a partir de la actualidad adoptan espontáneamente una efectiva calidad multidisciplinaria, y pueden conseguir éxitos originales y valores científicos mucho más sustanciosos que las compilaciones que siguen ofreciéndose como sucedáneos de la investigación.

Se trata de exigencias aún más apremiantes en una realidad como la italiana, en la cual está contenida la mayor parte de los bienes histórico-artísticos del mundo. El interés y la sensibilidad hacia la tutela de los bienes ambientales y culturales dependen en buena medida de la calidad del conocimiento histórico de toda la sociedad. La consideración de los patrimonios culturales del pasado no se impone solo en el campo de la educación, sino

también como una exigencia de percibirlos y valorarlos como recursos. Ya es evidente que todas las políticas culturales desarrolladas hasta ahora y previstas para un futuro cercano resultan del todo inadecuadas para las exigencias de relevamiento y tutela del inmenso legado histórico-artístico italiano. Bajo esta luz, instituciones escolares así como asociaciones de ciudadanos pueden constituir —y a menudo ya se han comprometido en tal sentido— agencias de relevamiento y protección de los bienes presentes en su territorio, lo que, entre otras cosas, otorgará un sentido concreto al estudio de la historia local. En el redescubrimiento de los elementos distintivos del presente, los alumnos se tornan artífices de sus propios conocimientos, y al mismo tiempo adoptan responsabilidad en la tutela de los bienes relevados: participando en la búsqueda de los signos y monumentos de la historia, asumen ese papel activo que siempre se mostró como el mejor medio para estimular la incorporación de métodos de investigación, así como para lograr un aprendizaje eficaz y duradero.

Rastrear los aspectos de la vida de quienes nos han precedido responde a una difundida exigencia que consiste en reconocer las raíces culturales de una civilización que está perdiendo gran parte de sus peculiaridades originarias y que parece dirigirse hacia un panorama llano e indiferente al poder absoluto de los modelos artificiosos y supralocales impuestos por la cultura televisiva. Además, permite hacer visible la humanidad, la presencia concreta, los sentimientos de los sujetos de la historia de todos los tiempos, tan frecuentemente ocultos por los áridos informes de la Historia general.

Ya se indicó la extendida indiferencia de los escolares, que proviene de la convicción de que ese conocimiento no será de ninguna utilidad y que resulta ajeno a la esfera de sus intereses. En efecto, de la manera en que se imparte en la escuela, no puede aparecer sino como privado de interés, consumidor de abundantes energías solo para adquirir pasivamente nociones destinadas casi exclusivamente a responder preguntas de examen. Aun cuando se motive en propuestas poco estimulantes, esta percepción es tan alarmante como paradójica, pues nunca como hoy se advierte la necesidad de conocimiento, conciencia y responsabilidad frente a desafíos inquietantes. La retracción del horizonte en lo que refiere a los intereses y a los conocimientos, en un presente aparentemente privado de bases firmes, nos deja aún más inseguros para hacer frente a un futuro de contornos indefinidos.

No es extraño, por lo tanto, que se plantee hoy como una exigencia fundamental el aprendizaje efectivo de la historia, exigencia a la cual la escuela debería responder eficazmente, abandonando de una vez por todas metodologías e instrumentos ampliamente superados. Por un lado, entonces, la lectura del presente como éxito de la historia es esencial para comprender identidades y diversidades actuales, que son aspectos inescindibles y complementarios de una sociedad multicultural, y que no pueden prescindir del conocimiento

de sus premisas históricas. Por otro lado, debe contribuir a la adquisición de un sentido de responsabilidad y de la capacidad de planificar, en un período crucial de transición y transformación de la vida individual y colectiva como el que vivimos, que pone en juego la existencia misma de las generaciones futuras o su calidad de vida, y en el que cada decisión corre el riesgo de tornarse irreversible.

La profundidad histórica de la actualidad se percibe particularmente en el ambiente cercano, el que se frecuenta en forma cotidiana. Los contextos de hoy son el resultado provisorio de una muy extensa serie de cambios y de líneas evolutivas, cuyas huellas están todavía impresas en el aspecto actual de las ciudades y los territorios. Examinar su dimensión histórica implica pues un conocimiento más profundo del ambiente, de los comportamientos y de las relaciones que cada uno vive diariamente. Prestar atención al tiempo y a los espacios cercanos responde plenamente al aumento de la capacidad de percepción de los alumnos y contribuye al arraigo cultural que hoy se considera muy importante desde el punto de vista de la pertenencia y de las identidades colectivas. Por otra parte, revitaliza todos los recursos culturales y las instituciones encargadas de ellos (bibliotecas, museos, asociaciones, universidades). Asimismo, se puede recurrir al testimonio directo de los ancianos, lo que permite ocasiones de diálogo intergeneracional en el delicado momento actual de transición, en el que el veloz cambio generalizado de los modos de vida está produciendo grandes desgarros y desorientación.

Un viejo refrán canadiense, de probable origen piel roja, afirma que los progenitores deben preocuparse por suministrar a sus hijos «las raíces y las alas». Aquí está pues la razón del oxímoron, de la aparente contradicción que se resuelve en la conexión entre pasado y futuro de los individuos y de las colectividades. Las *raíces para volar* implican conocer para comprender, para crear, para ser artífice del propio futuro al máximo posible, mediante la apreciación de los lazos inescindibles entre la historia y la actualidad y el empleo del pasado para proyectos fundados, surgidos de un aprendizaje en el que cada cual es protagonista como constructor de conocimiento y como parte activa de la experiencia mancomunada de la historia.

Pero, ¿cuáles raíces? Para algunos, la separación entre las generaciones y las consiguientes dificultades de diálogo y de transmisión del saber nunca han sido tan grandes. Se trata sin embargo de un juicio apresurado, sobre el cual es necesario detenerse un poco más. Por otra parte, no puede negarse la tendencia generalizada a allanarnos sobre el presente, a consumir el tiempo sin concedernos pausa ni reflexión. Temas sumamente actuales y fundamentales, como los de la globalización, las sociedades multirraciales, los conflictos étnicos, las dificultades de convivencia, el equilibrio geoambiental, el orden público, ¿cómo pueden afrontarse seriamente si no es a través de la historia? ¿Acaso para proponerlos se debe esperar que las deformaciones

y condicionamientos distribuidos a mano abierta por una información demasiado alineada sobre frentes opuestos comprometan la capacidad de crítica? ¿Y con qué certeza de que después serán tratados adecuadamente?

Ante la presencia de un futuro más inquietante que nunca, nos aprestamos a tomar decisiones importantes —que a veces corren el riesgo de tornarse irreversibles—, desprovistos al menos en parte del patrimonio de experiencias y advertencias que podría ofrecernos nuestra historia. De aquí la exigencia, no solo de no olvidar, sino además de rastrear y recuperar matrices culturales continuamente sofocadas por el embate de nuevos modelos, muy frecuentemente importados y extraños a nuestras raíces históricas. No se trata de una visión retrospectiva de carácter nostálgico, sino del reconocimiento de nuestras personalidades histórico-culturales en la apertura de horizontes que propone la vida actual.

La recuperación de la memoria, de la cultura, de las tradiciones y de las vivencias que tuvieron como protagonistas a las personas que habitaron nuestro entorno antes que nosotros puede ser vista entonces como una respuesta, en parte instintiva, en parte consciente, a la ofensiva masificadora en curso. Se ha cumplido ya ese milenario proceso de costura de los destinos humanos en un único horizonte planetario que convencionalmente denominamos *globalización*. A pesar de la expectativa de que este proceso sirva de provecho a la totalidad del género humano, hasta el momento ha beneficiado sobre todo a los grandes monopolios económicos. Precisamente, uno de los temores más justificados que ello suscita es el de la anulación de las diversidades en un panorama llano e indiferenciado, uniformizado según la cultura y los intereses dominantes. Se trata de un giro crucial del cual se advierten innumerables síntomas y sus primeros éxitos con una claridad cada vez mayor. A sostenerlo se dedican los más poderosos medios de difusión y propaganda que hayan estado jamás a disposición de la especie humana: la radio, la televisión, las redes informáticas y telefónicas. En su interior, procesos irrefrenables de concentración seleccionan los agentes de distribución de la cultura, con efectos concretos y ya claramente perceptibles de condicionamiento de los comportamientos y de manipulación de las conciencias. La exigencia de una respuesta adecuada se escucha particularmente en centros y territorios en los que los cambios actuales resultan más masivos y evidentes, y tan prevalentes que ocultan las trazas de un pasado milenario: desde hace algunas décadas, estos territorios observan procesos de inmigración y afincamiento de población heterogénea, edificaciones de áreas residenciales e industriales, transformaciones de la actividad agrícola, manufacturera y comercial, que a menudo borran las improntas anteriores.

En una mirada superficial, esta recuperación de identidad local podría contrastar con el actual proceso de formación de una sociedad multiétnica y multirreligiosa, en la cual deberían

garantizarse el pluralismo y la convivencia en respeto mutuo. Pero es necesario precisar que los conceptos de identidad y pertenencia no son unívocos e inmóviles como muchos los conciben, sino que se distinguen y se relacionan con sus distintos radios. En realidad, cada cual dispone de una identidad personal y, al mismo tiempo, participa de identidades colectivas configuradas como círculos concéntricos cada vez más amplios, desde la identidad familiar a la comunitaria, de la cívica a la nacional, hasta la continental, humana y planetaria. Por lo tanto, preocuparse por una de estas identidades y pertenencias no debe significar la renuncia o el repudio de las demás.

Sería pues inútil y contraproducente encerrarse en visiones restringidas para exhumar presuntas identidades cívicas y étnicas que se pretenden inmutables y que sirvan de coartada a la xenofobia, o al rechazo preventivo de la inmigración o del encuentro con otras culturas. Si se conduce con estos cuidados, la recuperación del conocimiento sobre la historia de la propia comunidad y del propio territorio no implica crear vallados, sino que debería permitir una mayor conciencia de nosotros mismos, útil también para el diálogo con exponentes de otras culturas, en la certeza de que, de todos modos, su llegada provoca automáticamente formas de aculturación y de transformación de las identidades globales. No es necesario retrotraerse demasiado para recordar que la mayor parte de las sociedades actuales son fruto de una sedimentación milenaria, que muy pocos de sus componentes pueden jactarse de sus raíces locales, y que precisamente en las últimas décadas una movilidad acelerada redistribuyó a muchas personas y grupos de origen muy dispar. Por ende, en las identidades sociales que se formaron y que siguen cambiando, conviven tanto las raíces locales, como —y de manera cada vez más significativa— las múltiples y heterogéneas raíces del prójimo. Con su llegada reciente o remota se produjo el encuentro entre su historia y la de los lugares que comenzaron a habitar. Desde entonces se insertaron como un eslabón, un nudo original en el tramado de la sociedad y del territorio que comparten con la nueva comunidad de pertenencia, cuyo aspecto transforman, al tiempo que devienen parte integrante de ella.

Se deduce entonces que para una colectividad de origen heterogéneo, el conocimiento de la historia del propio ambiente puede constituir la base común sobre la cual construir una nueva pertenencia, que no anule las peculiaridades originarias, sino que las reúna para proyectar el futuro y superar las hostilidades. En las identidades personales, cívicas y étnicas conviven constantes y variables, características persistentes y otras mutables. Sin embargo, todas cambiarán y continuarán cambiando, dado que cualquier contacto las modifica imperceptiblemente a su influjo. En tanto se investigan raíces más o menos lejanas, resulta oportuno recordar que sobre ellas se han desarrollado troncos, ramas y follajes que viven, crecen, dan frutos y caen, en tanto cambian continuamente la imagen de nuestras plantas

colectivas. Con esta óptica se evita el riesgo ínsito en todas las obras de valoración del patrimonio histórico de territorios circunscriptos: el de caer en el localismo, esto es, en visiones restringidas que perciben como centro gravitatorio del universo a la realidad que se considera, y que no dependen tanto de la extensión del objeto de estudio cuanto de la cortedad de horizontes de sus autores. Seguir los rastros de las condiciones, de las experiencias, de los usos de un territorio en profunda transformación debería servir para restaurar las premisas de la vida actual con el fin de disponer de mayor conciencia y autonomía de elección.

¿Y volar? Ya se subrayó que el aprendizaje de la historia, además de servir para una formación cultural basada en la diversidad de identidades, antes y por sobre todo debe dirigirse a comprender las realidades y los procesos evolutivos actuales, y las consiguientes posibilidades de proyectar más conscientemente el futuro individual y colectivo. Por un lado, por lo tanto, resulta esencial comprender identidades y diversidades actuales que son aspectos inescindibles y complementarios de una sociedad multicultural, y que no pueden prescindir del conocimiento de sus premisas históricas. Por otro lado, debe contribuir a cobrar sentido de responsabilidad y adquirir capacidad de proyección en un período crucial de transición y transformación individual y colectiva. En una sociedad en rápida evolución, en la cual la persona ideal debería estar dotada a la vez de inteligencia y fantasía, de identidad y flexibilidad, incumbe a los docentes encontrar vías eficaces para transmitir los conocimientos y realizar actividades formativas. Para los que deben competir con múltiples fuentes de comunicación y de formación —más o menos aparentes, pero a menudo mucho más poderosas—, existe el riesgo de que se los perciba como la parte hostil y mal tolerada: la que se escucha por obligación, para superar los exámenes, pero sin real interés ni mucho menos entusiasmo.

Sin embargo, los docentes cuentan con otras oportunidades: no serán brillantes y atractivos como los personajes televisivos, no tendrán apoyos comparables a los del espectáculo, pero disponen de la gran chance que consiste en abrir un diálogo real con sus interlocutores, en hacerlos hablar y sobre todo en estimularlos con miras a un esfuerzo que se traduce en un crecimiento personal. No se trata de allanar el camino del aprendizaje intentando volverlo fácil y banal, sino de generar la conciencia de que para adquirir conocimientos siempre es necesario esforzarse. Cada conquista es tanto más eficaz, duradera y gratificante, cuanto mayores son las dificultades que deben superarse para alcanzarla. Esto no significa tampoco que se deba seguir un camino excesivamente arduo, sino que se trata de volverlo estimulante al resaltar que se lleva a cabo un recorrido importante, cualitativamente elevado, innovador y digno de atención. Si para aprender es necesario cansarse, que el cansancio al menos produzca

éxitos gratificantes, duraderos y eficaces. Este es un convencimiento que debe estimularse repetidamente durante las investigaciones y que puede valer como ulterior incentivo para el aprendizaje: la sensación de participar activamente en una empresa original que conduce a nuevos descubrimientos fruto del esfuerzo de todos y cada uno, el sentirse protagonistas conscientes de una conquista durante y después del trabajo. Nada de esto puede darlo una pantalla.

No hay vínculo más sólido que el que se instaura entre los alumnos y los docentes a través de la superación en común de los desafíos planteados por la investigación. En síntesis: promover el conocimiento como desafío, pero a la vez como meta gratificante, motivando a los alumnos, implica siempre una implícita estima recíproca en virtud de la cual alumnos y docentes se sienten comprometidos a dar lo mejor de sí.

4. De la teoría a la práctica. Experiencias de didáctica de la Historia

4.1. El territorio: un patrimonio para vivir y valorar

Las experiencias personales y colectivas de las cuales cada uno es sujeto y partícipe no comienzan de hecho con la existencia vivida, sino mucho antes. Dentro y alrededor de nosotros sobreviven herencias y legados —a menudo involuntarios, pero no por esto con menor repercusión— de las innumerables personas y generaciones que nos han precedido: hombres y mujeres, que como vencidos o vencedores, como protagonistas o anónimos, sufrieron y gozaron, amaron y odiaron, desde los lejanos tiempos de la prehistoria hasta hoy. Como consecuencia, a través de todos sus componentes, cada comunidad hereda, conserva y transforma un rico patrimonio compuesto por elementos corpóreos e incorpóreos. Este patrimonio puede promoverse mediante actividades tendientes a rastrear y apreciar los aportes del pasado, que confieran mayor conciencia y capacidad de elección a las generaciones actuales y futuras. Además, si se respeta en todas sus facetas, este patrimonio puede ser un ámbito de cohesión, de construcción de pertenencias e identidades colectivas, radicadas y compartidas, pero también dinámicas y vitales, ya que están abiertas a nuevos aportes.

Para favorecer tales oportunidades, es necesario promover formas de diálogo entre las instituciones dedicadas a la investigación, al estudio y a la enseñanza de la historia, y los demás componentes de la comunidad, de modo de inducir a los expertos a abrirse a la amplia platea de una sociedad cada vez más compleja. Es lo que sucede con las cada vez más

frecuentes iniciativas que pretenden ensanchar el ámbito de los estudios e investigaciones historiográficas.

Como ejemplos, pueden mencionarse algunos proyectos innovadores que se desarrollan en la ciudad y el territorio provincial de Bolonia. Su vitalidad surge de las innumerables actividades que desde hace casi dos décadas lleva adelante el LMRS durante todo el año dentro del Departamento de Disciplinas Históricas, Antropológicas y Geográficas, las que involucran una densa red de instituciones de la ciudad y del territorio. «Raíces para volar: herederos y protagonistas de la historia», expresión aparentemente paradójica mencionada precedentemente, es el nombre de un proyecto cultural y didáctico que ha implicado una formidable convergencia de saberes, recursos, expertos y bienes, a los que a su vez el proyecto dotará sin duda de vitalidad. A este proyecto se confió la función principal de buscar en las huellas de la historia conocimientos útiles para vivir el presente y proyectarse al futuro. A cada institución de enseñanza se le propuso encargarse de un aspecto, un período, un personaje, un monumento en particular. Como consecuencia, se genera implícitamente conciencia, responsabilidad y esfuerzo en cada alumno y en cada ciudadano participante, hacia el respeto, la tutela y la valoración de los bienes tomados en consideración.

A fin de favorecer la convergencia de las investigaciones particulares en «cuadros de conjunto» que compongan el patrimonio común de los conocimientos adquiridos, se espera que al interior de una misma escuela o de un grupo de escuelas se examinen temas y aspectos que reconstruyan otro más general, de modo que cada unidad participante se encargue de una tesela que, junto a las otras, recomponga un mosaico en una síntesis orgánica. Por ejemplo, clases o escuelas distintas se han ocupado de específicos aspectos importantes de la historia urbana (ambiente, calles, canales, murallas, torres, pórticos, monumentos, iglesias) para hacerlos confluir en una visión más amplia sobre la evolución de los rostros de la ciudad o del territorio, fruto de los aportes de cada grupo particular de investigación.

A las instituciones educativas de la ciudad y de la provincia de Bolonia se les plantean temas referentes al patrimonio ambiental, histórico, cultural y artístico del territorio a indagar, valorar y tutelar. Se les permite optar por planes anuales o plurianuales que involucren una fase de investigación histórico-documental, una fase de promoción del objeto seleccionado, y una fase de propuesta. Al mismo tiempo, el LMRS pone materiales de consulta y asesoramiento a disposición de los docentes y facilita el acceso a museos, bibliotecas, aulas didácticas y sitios. Sobre la base de las investigaciones se proveen bibliografías, contenidos mínimos y primeros reconocimientos, se sugieren oportunidades y se preparan visitas. Después que cada docente o escuela selecciona uno de los temas propuestos o escoge otro libremente, inicia la labor de investigación y de obtención de resultados, ya sea de manera autónoma, o recurriendo a los

expertos del LMRS. También se promueven numerosos encuentros bajo la forma de conferencias sobre los temas fundamentales de la historia urbana y territorial. Tanto para la zona urbana como, sobre todo, para los centros provinciales, algunas de estas iniciativas públicas se promueven junto a instituciones locales fuera del ámbito de la enseñanza, como concejos comunales, bibliotecas, museos, teatros y salas polivalentes, lo que confiere, también en sentido físico, una señal de apertura y diálogo entre la escuela y la sociedad.

Los resultados y las perspectivas de las investigaciones se concretan en materiales, adquisiciones, diarios de trabajo, CD-ROM y sitios web. Entre abril y mayo tienen lugar los congresos, relativos a otros tantos «cuadros de conjunto» en los cuales se presentan los éxitos de las investigaciones. Se trata de congresos, no organizados a imitación de los de los adultos, sino concebidos para las expectativas y exigencias de sus protagonistas —escolares y estudiantes—, por lo que implican presentaciones y recesos previstos al efecto.

Al final de cada año escolar, en la sede municipal de Bolonia, una comisión integrada por expertos y funcionarios de la Administración, luego de haber evaluado la congruencia de los trabajos de promoción de los bienes y aspectos seleccionados, confía simbólicamente la custodia de ellos a las respectivas escuelas. Se abre de este modo un foro entre alumnos, ciudadanos y funcionarios acerca de la tutela y la promoción del patrimonio, bajo la óptica de otorgar al bien confiado el significado de recurso cultural compartido.

Otra experiencia de didáctica de la historia y de valoración del patrimonio es la Fiesta de la Historia, que desde 2002 constituye en Bolonia el núcleo de una amplia trama de aportes y contribuciones. Con congresos, conferencias, espectáculos y muestras que tienen lugar a mediados de octubre en palacios, plazas, calles, iglesias, claustros, teatros y sedes educativas y administrativas, se confrontan los argumentos más debatidos y actuales de la Historiografía: las raíces y los antecedentes del presente, los misterios y enigmas sin resolver, la herencia, las premisas y las perspectivas de las cuestiones relativas al ambiente, a la economía, a las comunicaciones. No se ponen límites temáticos ni temporales. Los aspectos que se tratan son los que forman parte de nuestra vida cotidiana y que nos vinculan con nuestros predecesores aquí como en cualquier parte del mundo: la música, la alimentación, el arte, la literatura, la religión, la política, el deporte, la moda, la tecnología. Bolonia, los centros provinciales y las ciudades vecinas devienen entonces escenarios de una serie de iniciativas culturales promovidas y organizadas por el DIPAST, el LMRS y la Universidad de Bolonia, en concurrencia y con el patrocinio de numerosos entes públicos y asociaciones privadas; pero sobre todo con la presencia de los estudiantes de todos los órdenes y grados. De hecho, ellos son los protagonistas de los eventos, y participan en encuentros con eruditos de fama internacional a la vez que exponen los resultados de sus investigaciones llevadas a cabo en colaboración con

numerosas instituciones locales. No se trata por ende de una simple reseña de eventos, esto es, de un *festival*, sino de una *fiesta* en el verdadero sentido del término.

Por tratarse una red de sujetos que opera con buen éxito gracias a muchos años de continua labor en común, nada tiene de efímero ni de improvisado. Por estos motivos, desde la primera edición y en todas las sucesivas, ha contado con el pleno consenso y el patrocinio de las máximas autoridades del Estado, de la Iglesia y de los organismos locales dedicados a la cultura y la educación. Entre los reconocimientos más prestigiosos se encuentran los premios especiales de los presidentes de Italia, Carlo Azeglio Ciampi y Giorgio Napolitano, de los precedentes y actuales presidentes del Senado y de la Cámara, y de los precedentes y actuales ministros de Instrucción Pública y de Bienes Culturales.

Las iniciativas se pusieron en marcha en 2002 con una amplia participación de escuelas e instituciones, y en 2003 tuvo lugar la primera edición de la Cadena por San Lucas (Passamano per San Luca), evocación colectiva del gesto de solidaridad cívica en virtud del cual en 1677 una larga cadena humana transportó de mano en mano los materiales de construcción para el gran pórtico del santuario ubicado sobre la colina de la Guardia, en Bolonia.

La incidencia cada vez mayor de la Fiesta de la Historia se expresa tanto en el aumento de las entidades que asumen en ella un papel activo —la edición de 2009, desarrollada en 273 eventos, contó con 2705 participantes, entre expertos y protagonistas a título diverso—, como en un éxito y una afluencia de público que sobrepasaron toda previsión: entre Reggio Emilia y Rávena, la Fiesta atrajo a más de cincuenta mil personas, según las firmas recogidas en la edición de 2009. Por tanto, se puede afirmar que esta manifestación se ha convertido ya en la más importante de Europa en su género. Entre los éxitos más importantes recogidos por la Fiesta en los últimos años se encuentran las nuevas perspectivas de colaboración con ciudades y centros extranjeros. La presencia de representantes de otras urbes europeas ha sido creciente: ciudades como Barcelona, Zaragoza, Santiago de Compostela, Jaén y Cahors decidieron promover fiestas análogas con Bolonia a la cabeza.

4.2. El premio internacional Il Portico d'Oro-Jacques Le Goff

Desde siempre, la historia está sometida a distorsiones y manipulaciones que amenazan el conocimiento. Especulando sobre la atracción que ejercen sus enigmas y persiguiendo fines exclusivamente comerciales, numerosos autores y editores producen obras literarias y cinematográficas que difunden inexactitudes, deformaciones y falsedades. Con las oportunidades crecientes de comunicación y manipulación ofrecidas por las innovaciones

tecnológicas, se difunden de este modo convencimientos y conocimientos infundados, aún más eficaces y persistentes que los que surgen de investigaciones y publicaciones respetables. La brecha y la incomprensión han crecido al punto de volver particularmente meritorias las iniciativas que saben conjugar corrección metodológica y capacidad de difusión.

El 9 de octubre de 2008, una delegación en representación del Ateneo boloñés y de la comuna de Bolonia confiere en París el prototipo del premio internacional Il Portico d'Oro a Jacques Le Goff, delcual sería epónimo el propio gran historiador, y que ya comenzó a conferirse a personajes, entidades o iniciativas que se hayan distinguido en la difusión de los conocimientos históricos.

Una premisa esencial de dicho premio es, pues, la exigencia irrenunciable de que la difusión histórica sea sometida al análisis de la más rigurosa corrección metodológica y se atenga a los resultados reales de la investigación. En 2009 el premio fue conferido a Giovanni Minoli y en 2010, a Alberto Angela.

4.3. La Cadena por San Lucas

La extraordinaria presencia de pórticos confiere a Bolonia una impronta inconfundible, una matriz de innumerables formas que no se limita a los aspectos exteriores, sino que contribuye a modelar visiones y actitudes, hasta repercutir en la mentalidad de los habitantes y los visitantes. Permanecer o caminar bajos los pórticos equivale a vivir una dimensión ambivalente en la cual coexisten apertura y estrechez, protección y amenaza, aislamiento y convivencia, luces y sombras: aspectos antitéticos que prevalecen unos sobre otros según las circunstancias y los estados de ánimo. Las infinitas perspectivas y fisonomías de estas galerías abiertas bajo los edificios, de estos umbrales paralelos a las vías públicas, ofrecen a quien camina por ellos una particular variedad de ángulos, de oportunidades, de paradas y de encuentros; pero también una limitación del horizonte que deja entrever el cielo solamente en los tramos de unión o al cruzar calles o plazas. Aunque flanqueados por edificios, no se ven las fachadas bajo las cuales se camina; de este modo, cada tramo se transforma en una singular y continua sucesión de escenarios, una alternancia de fragmentos, de reducciones y ampliaciones de la perspectiva. De manera inconsciente, tal experiencia, vivida diariamente, se refleja fatalmente en el carácter de la ciudad y de quien la frecuenta, y se convierte en un factor de identidad.

Que Bolonia sea la «ciudad de los pórticos» lo atestiguan pocos datos esenciales: baste pensar que solamente en el centro histórico —delimitado por las avenidas de circunvalación que

siguen fielmente el trazado de la tercera muralla— alcanzan los 38 kilómetros. Si se considera que fuera del centro se despliegan también extensos tramos de pórticos, como los que conducen a la basílica de la Virgen de San Lucas, los que van del Meloncello a la Certosa, los que unen la calle Mayor con la iglesia de Santa María de los Alemanes, más todos los edificados en las últimas décadas, se advierte que una extensión similar no se encuentra en ningún otro sitio, y que evidentemente debe estar motivada por alguna particularidad histórica.

El largo pórtico que conduce del centro histórico de Bolonia a la basílica de San Lucas se presenta como un armónico conjunto de obras maestras arquitectónicas y artísticas de reconocida fama, y exhibe características de absoluta originalidad. Su realización, prolongada en un amplio lapso de tiempo, requirió y dio lugar a ingeniosas soluciones a las distintas exigencias. Tanto si se trataba de construir arcos en el tramo de la planicie o en el de la colina, o de abrir paso a las calles que cruzan su largo perfil, los procedimientos que se adoptaron en cada oportunidad tuvieron las peculiaridades de una obra arquitectónica en sí mismos, de modo que, en su unidad estilística esencial, el pórtico presenta una serie innumerable de variantes. El emprendimiento se prolongó durante los siglos XVII y XVIII, y fue posible gracias a un movimiento de solidaridad cívica y de devoción religiosa cuyas raíces se hallan en el culto a la imagen sagrada que se custodia en la basílica, la cual, según la conocida tradición, se trata de una representación de la Virgen pintada por el apóstol Lucas. Este culto se manifestó con creciente importancia durante la Edad Media, y generó diversas formas de peregrinación, espontáneas y organizadas, personales y colectivas, que desde el siglo XV llegaron a ser regulares gracias a la generalizada atribución a la imagen mariana del papel de protectora de toda la comunidad. Por estos motivos, cuando se emprendió la construcción del pórtico para aliviar el camino de los peregrinos, toda la comunidad de la ciudad contribuyó con desembolsos monetarios o con prestaciones de mano de obra. Resulta particularmente significativo que el camino que se quiso edificar adoptase el aspecto que ya caracterizaba a Bolonia: el de los pórticos edificados en cantidad superior a cualquier otra ciudad, en virtud de sus normativas particulares emanadas desde el siglo XIII.

En la construcción participativa de este pórtico, resulta de gran valor emblemático un episodio referido por las crónicas: el 17 de octubre de 1677, durante las primeras fases de construcción del tramo sobre la colina, se debió afrontar el problema preliminar del trasporte de los materiales, dado que el sendero seguido por los peregrinos era inaccesible para carros o animales de carga. La solución que se adoptó fue simple, y guardaba sintonía con la coparticipación y el espíritu colectivo que estaban en la base de toda la empresa y que seguían sosteniéndola aun en las etapas más difíciles. Se recurrió de hecho a una larga fila de varias

centenas de ciudadanos, que pasó de mano en mano los materiales necesarios. Al presumible entusiasmo que quienes participaron, se une la conciencia de haber removido sin grandes fatigas uno de los obstáculos más temidos, y esto gracias a la suma de esfuerzos personales en un aporte solidario en común.

Desde 2003, ese gesto se repite cada año a mitad de octubre en la Cadena por San Lucas (cuyo nombre completo es *Passamano per San Luca: ancora insieme per quel portico*), evento simbólico de la Fiesta de la Historia destinado a destacar una obra lograda con la contribución de toda la comunidad. No se trata solo de un intento evocador, sino de una coronación de las actividades de investigación y estudio sobre el patrimonio histórico. Una fiesta en la que se exhiben resultados y nuevos proyectos, y en la que se observa cómo sus protagonistas, alumnos, docentes, operadores culturales, asociaciones y ciudadanos comunes, se unen nuevamente en una cadena humana de transferencia del conocimiento y de la responsabilidad.

Sobre la noción de autenticidad: prácticas de protección y restauración del patrimonio cultural en Brasil

Márcia Chuva
Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro

1. La noción de autenticidad

La *autenticidad* como opuesta a lo falso, al simulacro, es un valor incorporado y reconocido en el campo de la preservación cultural, campo que se configura en el proceso de formación de los Estados nacionales en el siglo XIX. Las prácticas de preservación cultural, como parte de ese proceso, se fundan en la búsqueda de los orígenes de la nación que deberían dar autenticidad a su historia.

Para Walter Benjamin, cuando la relación del hombre con el pasado se transforma en una estrategia, se revela una nueva idea al respecto: que el presente puede iluminar el pasado y no a la inversa. A partir del pensamiento de Benjamin podemos reflexionar sobre el momento en que se volvió necesario inventar pasados nacionales[935].

La búsqueda de los orígenes de la nación está marcada por una visión del mundo sustentada en la razón, diferente por lo tanto de una versión mítica o mágica de sus orígenes. Hay, en ese punto, un compromiso con la verdad científica: en esa búsqueda de los orígenes, se pretende encontrar una verdad supuestamente producida por la ciencia. La invención del patrimonio nacional es parte de ese conjunto de discursos empeñados en conocer el pasado. La búsqueda de la autenticidad acompañó la fundamentación heurística de la Historia en su conformación como disciplina científica durante el siglo XIX. La autenticidad de las fuentes, encontrada a través del desarrollo de las técnicas de crítica externa e interna del documento, fue estratégica para evitar el riesgo de lo *falso*.

En el campo de las artes plásticas, la autenticidad es primordial en la determinación del valor de la obra de arte, lo que remite en buena medida a la problemática de la autoría. En diferentes casos, la autenticidad agregó valor no solamente simbólico, sino también económico.

---

[935] Walter BENJAMIN. «Sobre o conceito de História» en *Obras escolhidas.* São Paulo: Brasiliense, [1940] 1985.

Aunque se haya dado una ampliación significativa en el campo de la preservación cultural a lo largo del siglo XX —con sus innumerables apropiaciones, incluso con la reciente división entre patrimonio material e inmaterial—, la autenticidad como valor permanece actual y capaz de determinar los rumbos de las políticas públicas dirigidas a la preservación cultural. Pasados casi dos siglos, se procesaron cambios epistemológicos sustanciales basados en la relatividad del vínculo entre sujeto y objeto y en el propio desencanto por la verdad histórica, y se formularon reparos sobre los límites entre la Historia y la ficción. Aun así, la autenticidad permanece como un valor y rige el campo científico de un modo general, y el campo de la preservación cultural en particular.

Como nos enseña José Américo da Mota Pessanha, hay una tensión en el núcleo del discurso que persigue la verdad: es la vigilia del logos. Él se pregunta:

> «[…] entre muchas formas de narrativa, ¿dónde situar la línea divisoria […] entre los diversos tipos de historias inventadas y una historia que pretende ostentar el estatuto de cientificidad, presentarse como *episteme*, inscribirse entre las formas "serias" de conocimiento, postularse a la conquista de alguna verdad exterior a su propio discurso, narrando y al mismo tiempo explicando el objeto que aborda?» [936].

No sería posible, en este breve artículo, abarcar todas las posibilidades que se abren cuando problematizamos la noción de autenticidad. Nuestra intención es suscitar un debate que explicite primeramente la estrecha relación entre el valor de la autenticidad y el patrimonio histórico, y cómo ese valor aún está presente en las prácticas que se configuran hoy en el campo de la preservación, mundialmente y particularmente en el Brasil. Es decir, aunque haya ocurrido una significativa ampliación de la noción de patrimonio —hoy adjetivado de *cultural* para garantizarle el alcance que le corresponde—, en la actualidad, como veremos, la autenticidad permanece como un valor a considerar por parte de los agentes sociales que deciden lo que debe catalogarse como patrimonio cultural.

La naturalidad con la que se ha debatido sobre la necesidad de verificar lo auténtico —y su contracara, lo falso— nos hace creer que todavía es válida para algunos la idea de que las cosas contienen un valor en sí mismas y una autenticidad intrínseca a ellas, lo que torna crucial su comprobación para que el conocimiento humano no se disuelva en ficción, y no sucumbamos a la verdad de que incluso la vigilia no es más que otra forma de sueño, como afirmaba Pessanha[937]. ¿Cómo superar esa angustia cartesiana y sobrevivir a la inestabilidad de las verdades que construimos?

---

936 José Américo DA MOTTA PESSANHA. «O sono e a vigília» en Adauto NOVAES [comp.]. *Tempo e História.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 33.

937 Ibídem.

De ahí la importancia de desplazar el foco con que generalmente se trata esta temática para que se revele su faz política, esto es, colocarla en un campo de competencias en el que se truecan y negocian diversos bienes (materiales y simbólicos), y en el que se efectúan múltiples apropiaciones sobre la base de una disputa: la disputa por lo auténtico.

Al politizar esa cualidad tan deseada, que agrega valor simbólico y valor de cambio tanto a los bienes como a las prácticas culturales, y al darle historicidad, la disputa por la autenticidad y las diferentes apropiaciones de esa noción se muestran como pertenecientes a la propia dinámica social y ponen en movimiento innumerables relaciones en medio de diferentes intereses en juego.

De ese modo es pertinente establecer una analogía entre la construcción del texto histórico y la construcción del patrimonio cultural —texto histórico escrito en un lenguaje distinto al textual—, en la medida en que comparten el debate sobre la autenticidad de las fuentes, especialmente si esas diferentes narrativas históricas pueden ser pensadas en los moldes de una operación historiográfica[938].

2. Formación del patrimonio cultural en Brasil

La construcción de las naciones, iniciada en el contexto europeo del siglo XIX y circunscripta en América del Sur a los procesos de independencia de las antiguas colonias ibéricas, es parte de un proceso más amplio de formación de los Estados nacionales[939]. Una inversión significativa se hizo entonces para conservar objetos materiales como patrimonio nacional, escogidos no solamente para demostrar la existencia de la nación, sino además para conferirle profundidad histórica y comprobar así su ancestralidad[940]. Los orígenes nacionales se construyen sobre la fortaleza de la noción de *autenticidad*. Las prácticas de preservación y

---

[938] Sobre la operación historiográfica, véase la clásica obra de Michel DE CERTEAU. *A escrita da História.* Río de Janeiro: Forense, 1982. Sobre las narrativas históricas y la construcción de imágenes del pasado, véase el artículo de Manoel Luiz SALGADO GUIMARÃES. «Expondo a história: imagens construindo o passado» en Manoel GUIMARÃES y Francisco RAMOS [comps.]. *Futuro do pretérito: Escrita da História e história do museu*. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar/Expressão Gráfica, 2010.

[939] Para tratar del proceso de formación de los Estados nacionales y la construcción de las naciones, operamos con la perspectiva de *larga duración* de Norbert ELIAS. *O processo civilizador: formação do estado e civilização.* Río de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

[940] Sobre la idea de la construcción de una biografía de la nación, véase Afonso Carlos MARQUES DOS SANTOS. «Memória-cidadã: história e patrimônio cultural» en *Anais do Museu Histórico Nacional,* vol. 29. Río de Janeiro: MHN, 1997.

restauración del patrimonio nacional también se sustentan sobre ese valor, lo que confiere legitimidad al proyecto nacional en construcción.

La Francia del siglo XIX vivió sin dudas un gran momento de invención de los orígenes nacionales, en el que tuvieron lugar políticas de protección del patrimonio histórico francés y cuyo modelo fue reproducido en diversas naciones nuevas. En Brasil, la construcción de una memoria histórica a partir de la institución de una política de preservación del patrimonio histórico y artístico nacional se dio en la década de 1930. Este proceso presenta analogías bastante significativas con el desarrollado en Francia, el cual podría concebirse como un patrón, según veremos seguidamente.

Vale destacar, ante todo, cómo la aparente diferencia entre ambos procesos, analizada más detenidamente, acabó revelando estrategias comunes, con motivos singulares de representación de los orígenes nacionales. Se trata de la descalificación intencional de las edificaciones de origen barroco ocurrida en Francia y, por el contrario, su sobrevaloración en la invención de un pasado nacional en Brasil. Tal distinción apunta a una analogía entre ambos procesos, a saber, la elección de un pasado remoto como origen y la evidencia de una ruptura con el pasado reciente, en relación al cual el nuevo proyecto político nacional pretende distinguirse. La expresión artística barroca fue identificada en Francia con el poder del Antiguo Régimen, cuya línea de continuidad vino a romper el gobierno revolucionario. Los orígenes de la nación francesa no podían identificarse con ese momento; se remontaron entonces al pasado medieval, en el cual se señalaron los vestigios materiales que autenticaban los orígenes de la nación y que, por ende, debían ser blanco de las políticas de preservación y restauración del patrimonio histórico francés.

En el caso brasileño, se denomina *barroco* al arte sagrado producido en el siglo XVII en Bahía y Pernambuco y, sobre todo, en el siglo XVIII en Minas Gerais; esta producción se considera como la expresión más genuina de los orígenes de la nación brasileña y, por tanto, principal objetivo de las políticas de protección y restauración de su patrimonio histórico y artístico, institucionalizadas a partir de 1937. Al mismo tiempo, la producción arquitectónica y artística del pasado reciente, tanto el estilo neoclásico que representó al poder imperial brasileño en el siglo XIX como la arquitectura ecléctica que se afirmó en las principales reformas urbanas del inicio de la República a comienzos del siglo XX, se consideró expresión de la influencia extranjera en Brasil y, de este modo, inadecuada para autenticar los orígenes de la nación. No en vano la Historiografía brasileña estableció el año 1930 como finalización del largo siglo XIX, dentro de un marco revolucionario en Brasil, con el inicio del gobierno de Getulio Vargas

y la implantación de un proyecto de modernización conservadora en el Brasil[941]. En ese contexto no cabría establecer continuidad histórica con un pasado reciente, en relación al cual el gobierno revolucionario quería distinguirse. Los orígenes de la nación debían buscarse en un pasado remoto, ya que la línea de continuidad de la historia nacional había sido rota por los gobiernos subsiguientes, en relación a los cuales era preciso distinguirse para retomar dicha línea.

Las analogías entre ambos procesos pueden identificarse fácilmente. Dominique Poulot[942] mostró de modo sorprendente la evidencia de esa invención en la Francia revolucionaria, en la que la idea de nación era sentida como algo completamente nuevo, lo que requirió una inversión inmensa dirigida a construir un pasado memorable para la nación recién nacida. Se iniciaba así la producción de una historia ancestral de la nación en un proceso que llevó a los franceses a «recordar» antiguos hechos como una historia propia y familiar.

También según Poulot, la preocupación por la conservación de objetos materiales pertenecientes a la nación, para rescatar su pasado o crear una «herencia nacional», se produjo cuando se hizo presente la idea de ruptura. En el corto espacio de tiempo entre 1789 y 1815, Francia fundó y refundó sus orígenes. En los últimos diez años del siglo XVIII, los franceses se tornaron legítimos herederos de la Antigua Grecia: debía borrarse todo rastro del despotismo del Antiguo Régimen y reemplazarse por las marcas de los orígenes de una nación nueva. Pero poco después esa historia nacional francesa sería contada nuevamente a partir de una perspectiva distinta con relación al pasado: la valorización de la Edad Media y la afirmación paulatina del período medieval como el origen «auténtico» de la nación. Esa transformación se dio a lo largo de la primera mitad del siglo XIX, y a partir de entonces fue reproducida y multiplicada de tal forma, que se volvió incuestionable al punto de generar la creencia de que la nación había existido naturalmente siempre.

En ese momento tuvo inicio el primer inventario de los monumentos nacionales franceses. El primer paso fue la selección de aquello que podía expresar los orígenes de la nación, esto es, lo que debía componer el inventario nacional. Fue entonces cuando la arquitectura medieval, menospreciada en el período posrevolucionario, se tornó la representación más auténtica de la «nación francesa».

---

[941] El referido proyecto de modernización conservadora fue delineado con mayor claridad a partir de 1937 con la implementación del Estado Nuevo, régimen autoritario instalado por el propio gobierno de Vargas por medio de una reconfiguración de los grupos de poder y que perduraría hasta 1945. Véase, entre otras obras: Eli DINIZ. «O Estado Novo: estrutura e poder. Relações de classes» en *História geral da civilização brasileira.* São Paulo: DIFEL, 1981, tomo III, vol. 3:

[942] Dominique POULOT. *Musée, nation, patrimoine: 1789-1815.* París: Gallimard, 1997.

Junto al inventario era necesario restaurar esas marcas, ponerlas en evidencia. Se puso entonces en marcha una gran actividad de restauración de los monumentos franceses, bajo la dirección del destacado arquitecto Eugène Viollet-le-Duc[943]. Los criterios de restauración adoptados por él tuvieron amplia aceptación en su época y fueron reproducidos en varios países europeos[944]. No obstante ello, su experiencia fue bastante criticada posteriormente, en especial en Inglaterra por William Morris, discípulo del escritor y crítico de arte John Ruskin, este último contemporáneo de Viollet-le-Duc y defensor del mantenimiento constante de las obras arquitectónicas de cualquier época.

Viollet-le-Duc buscaba comprender la diversidad de los caracteres de la arquitectura medieval estableciendo *tipos* a la manera de la taxonomía clasificatoria adoptada por las ciencias naturales. La inmensa labor de restauración de los monumentos medievales franceses y su consagración como los más representativos de la nación promovieron lo que posteriormente se denominaría *desbarroquización*. Según una idea recurrente en el siglo XIX, la producción artística del barroco habría sido responsable de la descaracterización del patrimonio nacional francés, considerado esencialmente medieval en ese momento. De esa forma, a través de las restauraciones, se buscó extraer todas las interferencias que habían desdibujado esos aspectos originarios: el barroco sería absolutamente repudiado en la Francia de aquel entonces.

Aunque confiadas en las bases científicas de sus procedimientos, esas restauraciones crearon sus propias verdades, lo que llevaría a Viollet-le-Duc a admitir la reconstrucción de un «estado completo que pudo no haber existido jamás»[945]. Se trataba de conformar los monumentos a su razón primordial, perdida acaso en adiciones y reformas posteriores. Toda forma tiene su razón, declaró Viollet-le-Duc. El significado de esta forma permanecería disminuido en tanto su razón no se hiciera patente en forma categórica e indudable, y fuera capaz de justificar el *tipo* que se intentaba preservar. Por tanto, se imponía desvelar en su plenitud las razones que se hallaban oscurecidas. Siguiendo a Walter Benjamin, aquí podemos ver claramente las nuevas relaciones que se establecen con el pasado, a través de la construcción de un patrimonio nacional, consistente en materializar y monumentalizar dicho pasado.

---

943 Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (Francia, 1814-1879), figura sin igual en el campo de la restauración.

944 Véase Françoise CHOAY. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: UNESP/Estação Liberdade, 2001.

945 Viollet-le-Duc preconizaba que todo monumento a ser restaurado debía estudiarse minuciosamente para comprender la concepción original del proyecto; recién allí se estaría en condiciones de intervenir. Tales análisis darían informaciones sobre la obra y la intención de su constructor; al restaurador le correspondía simplemente revelar el «estado completo que pudo no haber existido jamás en un momento dado» [Eugène Emmanuel VIOLLET-LE-DUC. *Restauração*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000].

Un proceso análogo puede verificarse en Brasil con la implantación de una política nacional de protección del patrimonio nacional a través del Servicio del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (SPHAN)[946], fundado en 1937 dentro del Ministerio de Educación y Salud como parte de un extenso proyecto de construcción de una historia y de una identidad nacionales. Esta política se desarrolló ampliamente a lo largo del gobierno de Vargas, especialmente durante el período del Estado Nuevo. Los orígenes de la nación brasileña se identificaron con el *período colonial*. Ante todo, la intensa producción artística de Minas Gerais fue consagrada como «patrimonio nacional», paradigma de futuras medidas proteccionistas estatales implantadas en el país[947].

Se privilegió a la arquitectura colonial no solamente por su antigüedad, sino porque se le atribuyeron cualidades que la distinguían como el primer momento de una producción auténticamente nacional. Tales ideas fueron concebidas por el grupo de intelectuales que estuvo al frente del SPHAN en ese momento en que nacían las prácticas de preservación del patrimonio nacional. Intelectuales de peso, ya consagrados por otras vías de reconocimiento e inserción social, con pasaportes para la modernidad en mano, no rehuyeron sin embargo a trabajar en la construcción de ese proyecto nacional. Ese grupo, articulado por Gustavo Capanema, ministro de Educación y Salud, basaba su proyecto de modernidad en la idea de «civilización» y consideraba primordial que Brasil se insertara en el tablero de las naciones modernas y civilizadas, sin perder las especificidades que distinguían la identidad brasileña[948].

De ese grupo participaban renombrados intelectuales, que en los años veinte cultivaron lazos de amistad en torno al movimiento modernista brasileño, como el escritor Mário de Andrade, mentor de la Semana de Arte Moderna de 1922, que tuvo lugar en São Paulo e inauguró dicho movimiento en Brasil; el poeta modernista Carlos Drummond de Andrade; el historiador Sérgio Buarque de Holanda, quien en 1936 había lanzado *Raízes do Brasil*; el sociólogo Gilberto Freyre, autor de *Casa Grande e Senzala*, publicada en 1933; además de la antropóloga Heloísa Alberto Torres, directora del Museo Nacional. Ellos fueron la simiente de la nueva Historiografía brasileña que se expandía en ese contexto efervescente de producción

---

[946] El SPHAN, creado por la ley federal n.° 378 de 10 de enero de 1937, tuvo diferentes denominaciones a lo largo del tiempo. En la actualidad se llama Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional [IPHAN], dependiente del Ministerio de Cultura. Para simplificar, en este artículo adoptaremos los nombres SPHAN, al tratar de los años iniciales, e IPHAN, al tratar de la actualidad, sin discriminar las otras denominaciones que recibió.

[947] Véase sobre este tema: Márcia CHUVA, *Os arquitetos da memória. Sociogênese das práticas de preservação cultural no Brasil [anos 1930-1940]*. Río de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.

[948] Hay varios estudios acerca del ministerio de Capanema. Véase, entre otros: Ângela DE CASTRO GOMES. *Capanema: o Ministro e seu Ministério*. Río de Janeiro: FGV, 2000.

intelectual y de reflexiones acerca de Brasil. Los protagonistas de este proceso fueron el arquitecto Lucio Costa, quien permaneció en el SPHAN hasta su retiro en la década de 1970, y el abogado y periodista Rodrigo Melo Franco de Andrade, quien asumió la dirección del SPHAN desde su creación hasta 1967, distanciado ese año por motivos de salud y fallecido en 1968.

Las prácticas de preservación implementadas en los años treinta y cuarenta seleccionaron y protegieron bienes arquitectónicos cuyas figuras fueron reproducidas en libros, periódicos, películas, revistas, etc. Se adoptaron diferentes formas de divulgación de esas imágenes, dirigidas a alcanzar a públicos diversos. La representación de Brasil por ese medio se multiplicó de tal forma, que pasó a reconocerse como la identidad nacional y como punto de referencia para amalgamar sentimientos de posesión y pertenencia al grupo-nación. Fruto de una inmensa inversión destinada a producir y hacer circular estudios sobre arte brasileño, la *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, que alcanzó a un público culto, se tornó uno de los canales de divulgación de esas imágenes; a ello se suman monografías, artículos y polémicas ventiladas en la prensa, especialmente por Rodrigo Melo Franco de Andrade.

Tales estudios dieron consistencia y soporte a la creación de *tipos* y a la clasificación del arte y de la arquitectura tradicional brasileños; también fueron responsables de la inserción de Brasil en el mundo civilizado: por esa vía, los investigadores obtuvieron reconocimiento en el extranjero y la historia del arte barroco brasileño pasó a ser uno de los eslabones de la Historia del arte universal, aunque ese arte estuviera adaptado a la realidad de Brasil y a su propia temporalidad.

Lucio Costa fue uno de los principales responsables de esa lectura del arte brasileño colonial como arte barroco y universal. Esa lectura generó también las bases para una Historiografía del arte pautada sobre la idea de la influencia mayoritaria portuguesa en la formación brasileña, aunque apropiada y adaptada hasta crear algo enteramente nuevo. Además de eso, el desprecio en relación a cualquier influencia indígena también se mostró claramente, como puede verse en el nutrido informe de trabajo producido por Lucio Costa en 1937 para el SPHAN sobre su viaje a las misiones jesuíticas del sur del país. Él entendía que la producción artística misionera provenía «[...] tal vez más de esa mezcla de procedencias diversas combinadas con las deficiencias del medio, que propiamente de la influencia del elemento nativo»[949].

---

[949] Relato de Lucio Costa sobre su viaje a la región de los siete pueblos de Misiones, Río Grande del Sur, de 20 de diciembre de 1937, reproducido en la compilación de José Pessôa [Lucio COSTA. *Documentos de trabalho*. Río de Janeiro: IPHAN, 1999].

Ante la extensa labor que estaba por realizarse para que se conformase la nación brasileña, Rodrigo Melo Franco de Andrade también compartía esa idea: consideraba fundamental reafirmar una herencia europeo-portuguesa y, en contrapartida, negar una posible herencia indígena. Teniendo en cuenta que las frágiles construcciones de madera existentes en el Brasil habían sido reemplazadas por edificaciones más duraderas, que imprimieron a las primeras poblaciones su «fisonomía particular», consideraba

> «[...] injustificable [...] que los pobladores portugueses del Brasil hubiesen venido a aprender con nuestros indígenas a erigir construcciones de madera, técnica muy antigua y corriente en Europa y en la península. Ni se puede admitir que los colonos europeos se resignasen a utilizar por largos años construcciones extremadamente frágiles y toscas»[950].

La posición adoptada por ambos intelectuales estableció en buena medida los límites del pensamiento que se consolidó en el SPHAN, al buscar construir una fisonomía del Brasil, sin regionalismos, que sería presentada no solamente en el país sino también en el ámbito de las relaciones internacionales que el director de SPHAN establecía, en una especie de diplomacia cultural, para garantizar la pertenencia al mundo de las naciones modernas.

Gilberto Freyre escribió «Sugerencias para el estudio del arte brasileño en relación al de Portugal y las colonias» en el primer número de la *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.* También para Freyre había un poder de persistencia admirable de la producción artística colonial que reafirmaba la fuerza de la cultura portuguesa en la formación de la nación. Más allá de la arquitectura, en varios otros oficios Freyre resaltaba que

> «La fuerza creadora del portugués, en vez de imponerse con intransigencia imperial, se unió al poder artístico del indio y del negro y más tarde al de los otros pueblos, sin desaparecer en el proceso, y conservándose en casi todos los elementos característicos»[951].

En 1941, Lucio Costa publicó un artículo fecundo en el número 5 de la *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, en el que estableció una cronología para urdir los orígenes de la nación[952]. Promovió entonces una apología del barroco a través de su estética

[950] Rodrigo MELO FRANCO DE ANDRADE. «Plínio Salgado; a anta e o curupira» en *Revista do Brasil*, año 1, vol. IX, Río de Janeiro, 15 de enero de1927. [Texto reproducido en *Rodrigo e seus tempos: coletânea de textos sobre artes e letras.* Río de Janeiro: Ministerio de Cultura/SPHAN/PróMemória, 1986, p. 23].

[951] Gilberto FREYRE. «Sugestões para o estudo da arte brasileira» en *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,* n° 1, 1937, p. 41.

[952] Lucio COSTA. «Arquitetura dos jesuítas no Brasil» en *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,* n° 5, 1941.

contemporánea y se preocupó por introducirla en el proceso civilizatorio europeo, al tiempo que encontraba las «especificidades brasileñas».

Esa identidad estaba dada por el *espíritu moderno*:

> «[...] el estilo que caracterizó a las grandes matrices mineras ya es tratado como "antiguo" y de "gusto gótico" por la nueva generación modernizadora de la segunda mitad de aquel siglo [XVIII], esto es, por los artistas que erigían las iglesias de hermandades, conforme se ve en numerosos documentos [...]. El nuevo estilo, "moderno", como entonces se decía, data de la segunda mitad del siglo XVIII [...]. Corresponde a un verdadero renacentismo, con un retorno a las composiciones más nítidas y ordenadas de la primera época [...]. De lo expuesto resulta que podemos hablar razonablemente de un "clasicismo barroco", de un "romanicismo", de un "goticismo" barrocos, y finalmente de un "renacentismo barroco"»[953].

Ser moderno era entonces la característica de un espíritu inquieto e inventivo, y no una cuestión histórica o de época. Llamando *modernos* a aquellos artistas antiguos, se establecía una identidad de espíritu con los modernos de esta época, que promovían la protección del patrimonio brasileño barroco y moderno. Al mismo tiempo, construían la nueva arquitectura brasileña, moderna y verdadera heredera de aquella producción que fundó la nación[954]. Ser barroco equivalía también a ser moderno. Con esas premisas, la «arquitectura tradicional» fue clasificada por Costa en una tipología de manifestaciones del arte barroco brasileño, subdividido en cuatro períodos, correspondiente cada uno de ellos a un estilo determinado, y sintetizados de este modo:

> *Fase 1.–* Clasicismo barroco: finales del siglo XVI y primera mitad del XVII (importado de Portugal).
>
> *Fase 2.–* Romanicismo barroco: mediados del siglo XVII y principios del siglo XVIII («versiones populares» de la primera fase, con solo dos ejemplares en São Paulo, inventariados por Mario de Andrade desde 1937).
>
> *Fase 3.–* Goticismo barroco: primera mitad y mediados del siglo XVIII.
>
> *Fase 4.–* Renacentismo barroco: segunda mitad del siglo XVIII y principios del siglo XIX[955].

---

[953] Ibídem, p. 47.

[954] El edificio del Ministerio de Educación y Salud, proyectado por un equipo de cinco arquitectos y con Lucio Costa como director, siguió un proyecto original del arquitecto franco-suizo Le Corbusier. Fue inagurado en 1945 y protegido por el SPHAN en 1948. Del mismo modo, la iglesia de Pampulha, proyectada por Óscar Niemeyer en estilo moderno, fue protegida por el IPHAN en 1947 apenas concluida la obra.

[955] Lucio COSTA, op. cit.

Esa cronología comportaba, en no más de doscientos cincuenta años (fines del siglo XVI a comienzos del XIX), las fases del proceso civilizatorio del mundo europeo occidental: el clasicismo griego, el estilo románico, el estilo gótico y el Renacimiento. Estas fases estaban unificadas por una característica común —el barroco—, que colocaba los orígenes de la nación brasileña sincronizados con la historia del mundo «civilizado». Aparentemente quemando etapas, esta cronología sintetizaba experiencias y extraía su esencia, de modo de actualizar una nueva nación que, en un corto espacio de tiempo, alcanzaba el desarrollo del Viejo Mundo. Se forjaba así una ancestralidad y una herencia que permitirían que la nación siguiera acompañando sincrónicamente, a partir de entonces, la evolución del arte universal.

El estudio de Lucio Costa consistió en una verdadera toma de posición, especialmente en lo que refiere a la consagración de una tipología que sería reconocida no solamente en el interior del SPHAN, sino por la propia Historiografía del arte en Brasil. Se instauraba entonces un tiempo propiamente brasileño, diferente del portugués, aunque proveniente de él. La producción barroca de Brasil pasó entonces a ser comprendida y valorizada como el primer momento del arte en que se conformaron las características auténticamente nacionales. Se trata de un momento de renovación y cambio —de *origen*—, no ya de la simple reproducción de un arte metropolitano en tierras coloniales.

Las prácticas de conservación del patrimonio protegido por el SPHAN buscaron restaurar, física y simbólicamente, los vestigios materiales que autenticaban los orígenes de la nación, y de esta forma promovieron la reconstrucción de un patrimonio «original», «auténtico», «primitivo», «genuino», según el vocabulario presente en los documentos de trabajo que adjetivaban el patrimonio nacional. La nación que se construye está indisolublemente ligada a unos límites territoriales y a una historia particular. Ella *posee* una cultura, compuesta por huellas y vestigios, y también *posee* una historia, que se autentica por la materialidad de los objetos[956]. El *patrimonio nacional* deberá unificar nación y cultura, y constituirse en pieza fundamental en el proceso de invención de un pasado nacional y de construcción de la nación.

La restauración del patrimonio nacional pretendía, incluso, recuperar su dignidad mediante la identificación de sus características originales perdidas en reformas sucesivas, para lo cual escogió una época a la cual se debía regresar por medio de las restauraciones: el tiempo colonial. De ese modo, las características del barroco serían el parámetro o modelo a reproducir.

---

[956] Véase Richard HANDLER. *Nationalism and the politics of culture in Quebec*. Madison: University of Wisconsin Press, 1988.

¿Qué es, pues, el arte barroco de Brasil? Para Lucio Costa, era una síntesis. No representaba solamente un estilo, comprendía todo un sistema:

> «[...] verdadera confederación de estilos, una *commonwealth* barroca, podría decirse, [...] pues se diferencian entre sí, pero mantienen una norma común de conducta en relación a los preceptos y módulos renacentistas. [...] [Abarca] la mayor parte de las manifestaciones artísticas comprendidas entre la última fase del Renacimiento y el nuevo impulso clasicista de fines de siglo XVIII y, en el Brasil, de principios del XIX»[957].

Más allá de establecer los tipos en que se encuadraban los monumentos que compondrían la colección del «patrimonio nacional», era preciso conocer la materia con que estaban construidos, capaz de revelar muchos significados hasta entonces invisibles. Como *documentos auténticos*, su concreción conferiría estatuto de verdad a la historia contada a través de esos vestigios, que eran tratados cuidadosamente al momento de las obras de restauración. Las cornisas planas, por ejemplo, elementos arquitectónicos típicos del inicio del siglo XX, se vieron como responsables de desfigurar la armonía estilística de los monumentos, y su eliminación fue una medida recurrente[958], como sugirió José de Souza Reis, arquitecto del SPHAN:

> «Un elemento que está perjudicando la fachada es la pequeña saliente que esconde la media agua del lado izquierdo de la iglesia. [...] Pensamos que valdrá la pena eliminarla y dejar visible el frontón»[959].

El retiro de elementos se repetía regularmente. Las motivaciones se asemejaban: generalmente, se les negaba belleza por no guardar armonía con el monumento inventariado. Así indicó Ayrton de Carvalho, arquitecto del SPHAN:

> «[...] no solo por encontrar de mal gusto el artesonado, sino, y principalmente, porque no existe ningún indicio de que lo hubiese tenido el refectorio en el pasado»[960].

En el momento de la restauración, los criterios orientadores de las prácticas, en la medida en que recurrían a modelos, sacralizaban un tiempo idealizado cuya referencia superior de

---

957 Lucio COSTA, op. cit., p. 12.

958 Sobre este tema, véase el artículo de Lia MOTTA. «O SPHAN em Ouro Preto: uma história de conceitos e critérios» en *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,* n° 22, 1987.

959 Opinión del arquitecto José de Souza Reis, fechado el 15 de mayo de 1942, sobre las obras de restauración realizadas por el SPHAN en la iglesia de San Cosme y San Damián, ciudad de Igarassu [Archivo Central del IPHAN, serie Obras, caja 340, carpeta 1451].

960 Ayrton DE CARVALHO: carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade sobre las obras de restauración de la iglesia y monasterio de San Bento. Ciudad de Olinda, 21 de agosto de 1942 [Archivo Central del IPHAN, serie Obras, caja 344, carpeta 1469].

autenticidad era la producción barroca de Minas Gerais, marco originario de la producción auténticamente nacional.

Antes incluso de implementarse las restauraciones, Brasil fue signatario de la Carta de Atenas, documento internacional de 1931, resultado de la primera conferencia que reunió a especialistas —principalmente, arquitectos europeos— para regular cuestiones relativas a la conservación de los monumentos. Como cuestión de interés internacional, la conferencia censuró claramente las tesis practicadas por Viollet-le-Duc. Las principales propuestas de la Carta de Atenas predicaban el mínimo de intervención posible, aunque juzgaron necesario librar la vista del monumento de las influencias a su alrededor que pudiesen dificultar o perjudicar su lectura, para realzar sus formas en el espacio. En ese sentido, sí era necesario intervenir el entorno del monumento.

A pesar del ideario que orientó la preservación del patrimonio cultural en Brasil, pautado en valores semejantes a los que fundamentaron la Carta de Atenas —la autenticidad, la pureza de las formas, la simplicidad y el rechazo radical al simulacro—, los arquitectos del SPHAN optaron por la restauración como procedimiento recurrente y regular, mucho más que por la conservación. Las restauraciones emprendidas por el SPHAN siguieron en buena medida la práctica de Viollet-le-Duc, es decir: partiendo de la tipología elaborada por Lucio Costa, establecieron la hechura que el patrimonio nacional debía tener en su origen.

Esto sucedió porque los bienes inventariados con frecuencia se encontraban bastante modificados en su forma primitiva debido a las reformas y ampliaciones que sufrieron a lo largo del tiempo, como inmuebles de uso cotidiano, por sus propietarios o usuarios. Tales reformas se consideraron desfiguraciones inaceptables, en la medida en que habían destruido los aspectos formales que daban sentido a la preservación de los monumentos, lo que manchaba su calidad de símbolos de una legítima producción artística nacional.

En el crisol de esas prácticas, consagradas en los años cuarenta, se formó la mayoría de los arquitectos que dominaron el campo de trabajo del patrimonio cultural. La vertiente modernista de Lucio Costa y Oscar Niemeyer[961] se volvió de tal forma hegemónica, que influenció los planes de estudio de los cursos de Arquitectura a partir de los años cincuenta. Los modernistas reconocidos de esa década controlaron dos sectores cruciales del mercado arquitectónico: el campo del patrimonio cultural y el campo de la nueva arquitectura.

[961] Óscar Niemeyer, en los años cuarenta, antes de consagrarse como uno de los mayores arquitectos del siglo XX, formaba parte de la red de relaciones de Lucio Costa. Realizó numerosos proyectos de arquitectura nueva, como el Gran Hotel de Ouro Preto o el hotel Tijuco de Diamantina, ambas ciudades protegidas por el SPHAN desde 1938. Fue también responsable de los proyectos arquitectónicos de la ciudad de Brasilia, proyectada por Lucio Costa.

A partir de los años setenta, la búsqueda de los orígenes nacionales incorporó novedades gracias a la ampliación de la noción de *patrimonio*, en Brasil y en el mundo, sobre la base del concepto antropológico de cultura[962]. Ello impondría otra mirada en las prácticas cotidianas: se sistematizaron estudios sobre una mayor variedad de épocas históricas, se tomaron en cuenta nuevos ambientes sociológicos, manifestaciones y quehaceres culturales, y se relevaron las particularidades de grupos étnicos, todo lo cual planteó cuestiones que pasaron a tratarse obligatoriamente dentro del campo del patrimonio cultural.

En ese momento se incorporaron nuevos profesionales al campo de la preservación, para hacer frente al nuevo espectro de bienes con aptitud para integrar la herencia y legitimarse como parte del patrimonio cultural. Los mejores ejemplos de esa diversidad son los nuevos inventarios realizados en el década del ochenta: desde villas obreras hasta templos de candomblé. El IPHAN protegió nuevos relevamientos de sitios urbanos a partir de su valor documental sobre los procesos de producción, uso y transformación del espacio impresos en el territorio[963]. Esa concepción implicó cambios en los criterios de selección y de intervención del patrimonio urbano. Los aspectos estético-estilísticos anteriormente privilegiados, así como la mera preocupación por la fachada, darían lugar a la valorización de las informaciones contenidas en los vestigios materiales, sobre los procesos de construcción de esos espacios.

El valor histórico se tornó el foco para la selección de áreas urbanas protegidas; estas fueron tratadas como documentos históricos de la ocupación del territorio brasileño. De este modo, el IPHAN pasó a proteger ciudades fundadas en el período colonial no tomadas en cuenta anteriormente en función de sus aspectos formales bastante simples, carentes de la fastuosidad de las grandes ciudades mineras y situadas en las regiones periféricas de la economía colonial, como las ciudades de Laguna, São Francisco do Sul o Cuiabá. En esa nueva concepción de ciudad-documento, las intervenciones arquitectónicas y urbanas de restauración y gestión de la ciudad tuvieron como principio mantener los vestigios materiales de los diversos períodos históricos de la ciudad[964].

---

[962] Sobre este tema, ver: Clifford GEERTZ. *A interpretação das culturas.* Río de Janeiro: Zahar, 1978.

[963] Fundadora de esta nueva perspectiva fue la opinión de Luiz Fernando Franco, arquitecto del IPHAN, al indicar la necesidad de proteger la ciudad de Laguna. Se encuentra reproducida en la obra *Estudos de tombamento*. Río de Janeiro: IPHAN, 1995 [cuaderno de documentos].

[964] Vale destacar la poca inversión dirigida a la restauración en ese período, sin que haya perdurado esa orientación. En el final de los noventa se volvieron hegemónicas nuevas direcciones sobre restauración con el programa Monumenta (acuerdo de cooperación entre el Ministerio de Cultura y el Banco Interamericano de Desarrollo), que introdujo recursos para la recuperación de ciudades históricas. Esa temática, en ese nuevo contexto, no es objeto de este artículo. Para dicho tema, ver: Márcia SANT'ANNA. «A cidade-atração: patrimônio e valorização de áreas centrais no Brasil dos anos noventa» en Afonso Carlos MARQUES SANTOS et ál. [comps.]. *Livro do*

En esa perspectiva, la autenticidad aún se coloca como un valor a alcanzar, visto que el vestigio material debe autenticar la historia. En relación al patrimonio arquitectónico y urbano, por lo tanto, la preocupación por la autenticidad no perdió importancia a pesar de los cambios ocurridos en el campo del patrimonio; incluso fue renovada y actualizada al punto de aparecer como tema central del Documento Regional del Cono Sur sobre Autenticidad, conocido como Carta de Brasilia, resultado del encuentro entre especialistas realizado en esa ciudad en 1995.

3. Autenticidad del patrimonio inmaterial: ¿un nuevo debate?

De modo análogo a las prácticas relacionadas con el patrimonio material, tratadas hasta aquí, la autenticidad también se reconoce como un valor que ha orientado decisiones y políticas públicas en relación al llamado patrimonio inmaterial. Esta denominación comprende prácticas culturales como fiestas, celebraciones, oficios y saberes, lenguajes y formas de expresión, además de lugares que sintetizan significados. Según el decreto federal nº 3551 de 4 de agosto de 2000, que instituyó un «registro de bienes culturales de naturaleza inmaterial que constituyen patrimonio cultural brasileño», esta calidad solo se confiere mediante comprobación de la *continuidad histórica* y de la *recurrencia* de un «patrimonio enraizado en las prácticas, memorias y representaciones de los diferentes grupos que componen la sociedad brasileña».

La categoría comprende fiestas, como el *bumba-meu boi*; oficios, como la elaboración de vasijas con el fruto de la *cuieira* en Santarém, la alfarería de Goiabeiras, o la fabricación del queso tradicional en Minas; e incluso el modo de tocar las campanas en las ciudades históricas mineras. Estas realidades conducen a nuevas problemáticas, como las estrategias de sustentabilidad de los grupos productores de ese patrimonio y las cuestiones de autoría y derechos de autor.

Al analizar el estudio de caso sobre la celebración del *bumba-meu-boi* en Maranhão, realizado por la antropóloga Luciana Carvalho junto al Centro Nacional de Folclore y Cultura Popular, percibimos también que la autenticidad se coloca como un valor primordial, no solamente por quien impone las reglas, como hace el Estado para otorgar su reconocimiento oficial, sino

seminário internacional Museus e Cidades. Río de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003. Véase también el artículo de Lia MOTTA. «A apropriação do patrimônio urbano: do estético-estilístico nacional ao consumo visual global» en Antonio Augusto ARANTES [comp.]. *O espaço da diferença.* São Paulo: Papirus, 2000.

también por quienes viven la experiencia, ya que desean que se reconozca como la «más auténtica»[965].

La valorización y comercialización de la tradicional fiesta del *bumba-meu-boi* en São Luís, estado de Maranhão, tuvo sus inicios en la década de 1970 y paulatinamente fue conquistando espacios y receptividad entre distintos estratos sociales, hasta llegar hoy a ser la mayor fiesta popular del estado. En este proceso se destaca su inclusión en el circuito turístico estadual bajo los auspicios de órganos oficiales de cultura, junto con la progresiva introducción de cambios renovadores en las formas de expresión y organización de los participantes. Según el referido estudio, la fiesta estaría volviéndose un espectáculo de masas, en tanto se enfatizan la música, la danza y la vistosidad de sus componentes. Algunos investigadores ven en este proceso de cambio una inevitable descaracterización de la manifestación tradicional. Las apropiaciones implementadas por las políticas públicas o privadas de preservación, con sus medidas de salvaguardia y sustentabilidad, generan profundas modificaciones en las prácticas culturales y ponen en jaque la noción de autenticidad relacionada con la idea de origen.

Cabría reformular la pregunta inicial: esa tensión que describimos antes, ¿no estará trayendo nuevamente a la superficie una noción naturalizada de autenticidad, en la cual la vigilia no es sino otra forma de sueño, como apuntábamos inicialmente?

En la construcción del texto histórico, el historiador fabrica el pasado sobre la base de un sistema de referencia del presente. Su intención es otorgar verosimilitud a ese pasado, controlarlo, y para ello atribuye significados y sentidos a los vestigios y a los documentos. De modo análogo ocurre con la labor de construcción del patrimonio cultural. Ella implementa políticas de salvaguardia que apuntan asimismo a controlar las transformaciones de ese patrimonio en el tiempo, aunque la propia acción de protección por sí sola desencadena una serie de transformaciones.

Para reflexionar sobre la cultura y el patrimonio cultural hoy, nos remitimos a dos categorías que proporciona la Historia: el contenido de los objetos culturales —su primera historicidad, como señala Roger Chartier[966]—, y las prácticas culturales que se apropian de esos objetos y los transforman, confiriéndoles nuevos usos y significados. Ambos enfoques son lo suficientemente aclaratorios tanto para el estudio de una fiesta popular como para la observación de un patrimonio material de arquitectura urbana, que nos suministra

---

[965] Luciana DE CARVALHO. «O desejo de Betinho e o decreto do presidente ou a questão da autoria no bumba-meu-boi do Maranhão e as políticas para o patrimônio imaterial no Brasil» en Cecília LONDRES et ál. *Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas.* Río de Janeiro: Funarte, IPHAN, 2003.

[966] Roger CHARTIER. *A história cultural, entre práticas e representações.* São Paulo: Difel, 1990.

informaciones relativas al momento en que fue construido, a los rastros de costumbres y modos de vida, a las técnicas constructivas, a los materiales disponibles en un tiempo y lugar determinados, así como a las apropiaciones en el tiempo y a los sentidos compartidos en la experiencia.

Del mismo modo, la construcción del patrimonio cultural no nos remite hoy a la búsqueda de los orígenes como principal valor de autenticidad, sino a la búsqueda de sentidos, a la atribución de valor a partir de la diversidad del patrimonio cultural. La operación historiográfica debe entenderse como un enfrentamiento de la alteridad: *el pasado es el otro, y no el origen*.

Insistir en una reflexión de los historiadores sobre su *métier*, en el sentido de advertir sobre su actuación efectiva en la formulación e implementación de las políticas de custodia del patrimonio cultural en Brasil, resulta esencial para comprender mejor la relación entre conocimiento histórico y construcción de memoria, entre identidad y diversidad cultural.

Cuando el pasado da lucro: los lugares de memoria como sitios privilegiados para el turismo histórico

Luís Fernando Beneduzi
Universidad de Venecia

> «En ese mismo momento, en el palacete del príncipe de Guermantes, el ruido de pasos de mis padres conduciendo al Sr. Swann y el tintineo repercutiente, ferruginoso, interminable, estrepitoso y fresco de la campanilla que me anunciaba que el Sr. Swann al fin había partido y que mamá iba a subir, yo los oía todavía, oía los mismos sonidos, situados sin embargo tan lejos en el pasado».
>
> Marcel PROUST. *En busca del tiempo perdido*

1. Introducción

La experiencia humana de la modernidad, retratada en diversos medios de comunicación y de producción intelectual desde el siglo XIX, está marcada por una constante vivencia de la pérdida del presente. El carácter efímero de lo contemporáneo permea la vida cotidiana del hombre moderno: lo vivido está siempre en peligro de convertirse en un pasado distante. Marcel Proust también trae a luz en su clásica obra *En busca del tiempo perdido* ese síntoma angustiante que atraviesa el pasaje del siglo XIX al XX, y que se mantiene con peso creciente en la existencia de los individuos. Sin embargo, propone una posibilidad de recuperar las experiencias que parecen perderse en las brumas del pasado y transforman el presente en un conjunto de ruinas disformes. Para Proust, existen fragmentos mnemónicos que incorporan elementos involuntarios de la memoria y que conceden al hombre la posibilidad de revivir las sensaciones del pasado.

De esta forma, el pasado no está perdido irremediablemente en él, sino que se encuentra adormecido a la espera del acto «mágico» que lo traerá nuevamente desde el sótano del olvido. Como en la experiencia gustativa de la magdalena o en la auditiva de la campanilla, el autor-narrador consigue experimentar una vez más —como si el tiempo se hubiese detenido por

varias décadas— las sensaciones vividas en un período a priori ya no rememorable. En ese sentido, puede identificarse una relación entre la memoria y los sentidos físicos: el oído, el gusto, el tacto, el olfato. Ellos se tornan vehículos de recuperación de impresiones muchas veces almacenadas en cajones profundos de nuestro cerebro.

También Primo Levi hacía referencia a esos suscitadores de memoria, recalcando la capacidad que los olores tenían para traer a la mente sensaciones y miedos y para revivir traumas[967]. Ciertamente, considerando que el autor era un sobreviviente de Auschwitz, la experiencia del trauma era en él una señal indeleble que no se disociaba de su persona. Muchos recuerdos —dolorosos o placenteros, según él— se convertían, una vez más, en parte de la vida de los sentidos a través de los aromas de ciertos compuestos. En uno de los cuentos de *I racconti*, Levi presenta, a través de uno de los protagonistas de «I mnemagoghi», una especie de armario de los recuerdos en el que se guardaban todas las sustancias que activaban diferentes momentos de sus vivencias personales. A diferencia de la acción de Proust —que involucra una memoria involuntaria desencadenada por una sensación—, el personaje de Levi, a través de los compuestos químicos, busca crear olores que permitan esa inmersión en un pasado individual o, tal vez, su resurrección momentánea. En el caso que se discutirá en el presente artículo, uno de los elementos centrales es la conciencia de que el pasado puede evocarse y de que una sensación de túnel del tiempo puede conseguirse a través de los vestigios de aquello que fue.

Pensando en su rendimiento turístico, la construcción de rutas vinculadas al patrimonio histórico de determinada comunidad supone una combinación estudiada de elementos, de detalles arquitectónicos y de modos de actuar, todo ello articulado por un grupo que concibe al itinerario como una narración de lo real acontecido. Como se podrá percibir, el itinerario turístico, su disposición y su articulación no son frutos de la casualidad, sino de una lectura anterior que aplica sobre él una lógica analítica. Aun cuando el visitante genera su propia interpretación respecto de los bienes materiales e inmateriales que ve y experimenta, el conjunto es resultado de una lectura anterior y de una interpretación de la sociedad representada en esa ruta, la cual se da a conocer a partir de una secuencia de actividades, espacios y lugares que evocan la memoria del grupo y de su identidad, o una de sus facetas. Todo proviene de la mirada identificadora elaborada por un mentor/ejecutor de la secuencia de cuadros que deben visualizarse.

[967] Primo LEVI. *I racconti*: *Storie naturali, Vizio di forma*, *Lilit.* Turín: Einaudi, 1996.

Como afirma José Newton Meneses, los objetos solamente crean significados cuando se colocan en un encadenamiento interpretativo que les da sentido:

> «Todo lo que se observa necesita de una tarea previa de interpretación, pues los objetos, las cosas, las manifestaciones no dicen por sí solos y a todos lo que son. Ellos deben ser leídos, interpretados, colmados de significado, o mejor aún, de las posibilidades de significaciones que pueden contener»[968].

En ese sentido, se entiende que una ruta turística muestra la intención narrativa e interpretativa de quien la creó, de quien construyó la secuencia para la visita, de quien elaboró una lógica de encuadramiento para aquella sucesión de imágenes que compondrá el mosaico del espacio expositivo. Al no ser posible percibirla desde fuera del ambiente cultural que la estructuró, será una representación que su(s) ideador(es) construye(n) sobre una comunidad determinada, al menos en cuanto narrativa, pues el visitante producirá su propia lectura, que puede incluso contraponerse a la que le presentan. En la ruta de turismo histórico que se analiza en este artículo, se hacen evidentes tanto la huella de quien la proyectó como la discursividad que subyace a los signos materiales e inmateriales que la componen.

La discusión propuesta en el presente trabajo trae a consideración justamente esas dos cuestiones explicitadas anteriormente, o sea, la producción de suscitadores de memoria —las campanillas de Proust— y la capacidad de organizarla y crear una lógica funcional. A través del análisis de Caminhos de Pedra, espacio turístico construido en la ciudad de Bento Gonçalves (estado de Río Grande del Sur, Brasil), se percibe objetivamente cómo los espacios históricos se prestan tanto para la producción/recuperación de una memoria comunitaria como para la elaboración de un proyecto turístico muy exitoso. Es importante señalar desde ya que no será objetivo de este texto discutir la calidad del proyecto ni de su ejecución.

2. Recorriendo Caminhos de Pedra: un proceso de producción de memoria sobre la inmigración italiana en Río Grande del Sur

Antes de iniciar el análisis de la problemática sobre la que trata este artículo, es importante conducir al lector por un paseo breve por la ruta que compone el proyecto Caminhos de Pedra. Esa visita es imprescindible para visualizar las estrategias narrativas que envuelven la elaboración y la «venta» de estos lugares de memoria como producto turístico. Cabe decir de antemano que el espacio expositivo —ese intento de museo a cielo abierto o parque

[968] José Newton COELHO MENESES. *História e turismo cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 55. [Cita traducida del texto original].

temático— fue un emprendimiento acertado, que creció y fue objeto de ampliaciones. Sin embargo, las características iniciales de una inmersión en el pasado, que se observarán más adelante, siguen siendo motor del proyecto como un todo[969].

El proyecto fue un emprendimiento ideado por dos descendientes de inmigrantes italianos: el ingeniero Tarcísio Michelon y el arquitecto Júlio Posenato. Tuvo como elemento propulsor un relevamiento realizado en 1987, en el que se buscó catalogar el acervo arquitectónico de la zona rural del municipio de Bento Gonçalves. La salida de la zona urbana, marcada por el proceso de crecimiento de la ciudad y por el desarrollo socioeconómico, se vuelve necesaria, pues el objetivo central del proyecto era «rescatar la cultura que los inmigrantes trajeron a la sierra riograndense desde 1875»[970].

La ruta se compone de una serie de edificios a lo largo del antiguo camino que comunicaba los municipios de Bento Gonçalves y Caxias del Sur. Con estas edificaciones se busca narrar a los visitantes la cotidianidad de los primeros tiempos de la inmigración italiana. Sin embargo, no refieren solamente a la presentación de la cultura material, puesto que los espacios están habitados por descendientes de inmigrantes que acogen a los turistas y muestran cómo se elaboraban las pastas, el vino y otros productos en el tiempo de sus antepasados. En ese sentido, entrar en una de las casas o recorrer la carretera equivalen a una experiencia de inmersión en el pasado que invita al turista a vivenciar la actividad cotidiana de la región a inicios del siglo XX.

El itinerario turístico se caracteriza por dos tipos de atracciones: puntos de visita y puntos de observación externa. El primer tipo incluye edificaciones que pueden conocerse en su interior y que ofrecen una experiencia concreta de las actividades desarrolladas por los inmigrantes y mantenidas, en teoría, por sus descendientes. El segundo tipo, como el propio nombre revela, hace referencia a las atracciones que pueden verse solamente desde el exterior. De cualquier forma, el conjunto tiene como objetivo componer lo que los organizadores del proyecto denominan «museo vivo» de la inmigración italiana en Río Grande del Sur.

Destacaremos los puntos de visita del itinerario, ya que permiten más directamente una experiencia de túnel del tiempo. Consisten en trece edificaciones dispuestas a lo largo de la hoy llamada carretera Caminhos de Pedra. Durante los años que transcurrieron desde la primera excursión turística, en 1997, la cantidad de casas visitables aumentó considerablemente. El número inicial era mucho más modesto, pues todo el paseo consistía en

[969] El proyecto cuenta con un sitio web propio: *Caminhos de Pedra*. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.caminhosdepedra.org.br. En dicho espacio virtual se tendrá acceso a imágenes de los locales expositivos y a información sobre actividades en la ruta, sobre las mejoras estructurales, etc.

[970] *Caminhos de Pedra*. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.caminhosdepedra.org.br/?pg=historico.

conocer unas cinco o seis casas. La expansión espacial es también signo de que el proyecto logra ofrecer lo que los turistas buscan y se acompasa con las necesidades del mercado. No debe olvidarse que, según se registra en el sitio web del proyecto, el año 2010 supuso un récord, con aproximadamente cincuenta y ocho mil visitantes.

Como primer atractivo turístico, el sitio web del proyecto nos presenta la casa de dulces Predebom. Sobre ese espacio, que no formaba parte del paseo original de Caminhos de Pedra, no se ofrecen demasiadas informaciones históricas o etnográficas: los organizadores de la propuesta de divulgación apenas señalan que la morada ofrece las formas arquitectónicas características de la inmigración. Tampoco suministran, como ocurre en otros casos, datos históricos sobre la construcción o sobre la familia. La presentación termina enfatizando la bella vista que puede apreciarse desde la casa Predebom y los dulces que se venden en el sótano de la residencia, elaborados con frutas producidas en la misma propiedad[971].

Como contraste, la segunda casa que muestra el sitio web da a conocer un número mayor de detalles históricos sobre el origen y el traspaso de la propiedad. El restaurante y posada Casa de Pedra, siempre según los datos ofrecidos por la Asociación Caminhos de Pedra, se construyó entre 1877 y 1883. Habiendo sido propiedad de Giovanni Carlin, pasó a la familia Cantelli en 1920. Su principal atractivo consiste en que se trata de uno de los ejemplos más característicos de los comienzos de la inmigración italiana en la región: es la marca de un tiempo que no transcurre. Su proceso de restauración se inició en 2001; actualmente, la casa permite disfrutar de una inmersión más profunda en la cotidianidad de la inmigración, pues el visitante puede descansar en un espacio típicamente colonial —se ofrecen dos de los cuartos de la posada— y degustar platos propios de la inmigración italiana en el estado, acompañados de hortalizas producidas ecológicamente.

En el restaurante Nona Ludia, conocido como Casa Bertarello, el turista se encuentra con la primera edificación del itinerario turístico cultural en sus orígenes. Una vez más, los organizadores presentan una cronología de la residencia: construida por Giuseppe Dell'Acqua, fue propiedad de Francesco Macalós, de la familia Mancaluzzi, y de la familia Bertarello desde 1925. En la reseña histórica se informa que la residencia sufrió transformaciones en la década de 1930. En 1994 fue restaurada y se retiraron las huellas que dejaron los años de ocupación; este momento se resalta como emblema de la búsqueda de un pasado que permanece, de un tiempo que, aunque se entiende perdido, acaba siendo imagénicamente recuperado: «[…] en

[971]Todas las informaciones sobre el itinerario se obtuvieron del sitio web *Caminhos de Pedra*. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.caminhosdepedra.org.br/?pg=pvisitacao#anc. Es importante señalar que no se hará mención de todas las casas y atracciones que componen la ruta turística, sino solo de aquellas que parecen más relevantes para la discusión que se procura llevar a cabo en el presente artículo.

1994 readquirió la belleza original». La casa funciona como restaurante típico de la cocina italiana de la región, gestionado por la familia Cantelli.

En el entorno de esta edificación existe un tronco de ombú que constituye otro un puente entre pasado y presente. Según el sitio web, la pequeña gruta formada por las raíces del árbol se utilizó como abrigo por los primeros inmigrantes italianos que llegaron a la región. Este elemento amplía la sensación de adentrarse en los dominios de lo que fue, permite revivir las experiencias de una época a través de un contacto epidérmico con ella. De esa forma, aproximarse e ingresar tal vez en esa maraña de ramificaciones equivale a experimentar espacios de otro tiempo, actualizar lo adormecido, consustanciarse con una realidad que ya no existe pero que se torna viva a través de signos que pulsan desde el pasado.

Otra construcción del itinerario de visita es Il Cantuccio del Pomodoro e della Gasosa (Casa del Tomate y de la Gaseosa), conjunto de edificios que no se remontan históricamente al período inmigratorio, pero que están construidos según las características de la arquitectura italiana[972]. El proyecto de la «esquina de los tomates», concebido en 1996, se concretó recién en 2005. Tiene como objetivo «rescatar recetas derivadas del tomate, y bebidas (gaseosas) que el inmigrante trajo en su equipaje»[973]. En el sótano, el visitante puede adquirir derivados del tomate, como extracto y tomates secos, y refrescos con sabores de frutas, elaborados en forma natural. Aunque no pueda presentarse como *original*, la empresa se muestra bajo una estructura arquitectónica que evoca cierto aire italiano. Ella permite una inmersión en el pasado, en la medida en que se le concede al visitante la oportunidad de mirar dentro del bagaje de los inmigrantes italianos de finales del siglo XIX. Este punto de visita es emblemático para observar el grado de comercialización que puede alcanzar la sensación del pasado recuperado.

La Casa do Artesanato e das Massas (Casa de las Artesanías y de las Pastas), que perteneció a la familia Dal Pizzol, es un ejemplo aún más significativo de la capacidad de producción de ingresos del turismo histórico-cultural, y de cómo el pasado *prêt-à-porter* puede mimetizarse en diferentes coordenadas espaciotemporales. La edificación data de 1910, pero no pertenecía a la región específica en la que se proyectó el itinerario turístico, ni siquiera estaba construida

---

[972] Véase el sitio web de la empresa *Il Cantuccio del Pomodoro e della Gasosa.* [En línea]. Disponible en Internet enhttp://www.casadotomate.com.br/site/content/empresa/index.php]. Presenta una información un poco más específica de la arquitectura, que no denomina *italiana*, sino *de Italia*. De cualquier forma, permanece como elemento a esclarecer si ese concepto arquitectónico está marcado por las formas de las edificaciones típicas de la inmigración italiana (que ciertamente tienen una matriz que se remonta a Italia), o si está relacionado con una arquitectura observada directamente en Italia.

[973] Véase el sitio web de la empresa.

en el municipio de Bento Gonçalves: la casa fue desmontada y reconstruida por la familia Tomasi y comenzó a funcionar a partir de 2005. Aunque no ofrece demasiados datos históricos de la casa, el sitio web de la asociación menciona al antiguo propietario y su anterior localización en el municipio de Farroupilha, aproximadamente a 20 km de Bento Gonçalves. Aquí el turista toma contacto con la producción tradicional de pastas y bizcochos de la cocina italiana, así como con las herramientas empleadas usualmente por los carpinteros de la región, reunidas en un pequeño museo.

En la misma situación del establecimiento anterior se encuentra la Casa da Tecelagem (Casa del Arte Textil), originaria del municipio de Flores da Cunha, localizado aproximadamente a 58 km de Bento Gonçalves. Esta casa de madera de dos pisos fue construida en 1915 por Angelo Giacomin. Fue desmontada y vuelta a instalar en 2004 en São Pedro, dentro del itinerario Caminhos de Pedra, y es gestionada por la familia Foresti. En este edificio, además de conocer la estructura arquitectónica, el visitante experimenta un encuentro con el pasado a través del contacto con los antiguos telares que forman parte de la producción artesanal de tejidos.

En el caso del restaurante Casa Vanni —que tenía una función distinta al inicio del proyecto— se observa otro indicio de la reconstrucción del pasado *tal como fue*, en una búsqueda de rescate del original. La casa originaria de dos pisos fue construida por Pietro Strapazzon en 1935; en los años setenta sufrió algunas transformaciones estructurales: el segundo piso fue retirado y se mantuvieron solamente el primer piso, de madera, y el sótano, construido en piedra. En 1996 el edificio fue restaurado para formar parte del proyecto: su segundo piso fue reconstruido a efectos de proporcionar a los turistas la vivencia original del pasado. La gastronomía italiana que propone el local constituye su principal atractivo. De cierta manera, la propuesta mantiene la dinámica de elaborar un congelamiento temporal: en todos los casos se percibe la necesidad de presentar un modelo arquitectónico inmovilizado en el tiempo, se rechaza la pátina y los signos de las transformaciones producidas como resultado de la acción progresiva de los moradores y usuarios del espacio, por los cambios en sus usos y necesidades.

La cantina Casa Strapazzon es otro punto de visita presente desde los comienzos del proyecto, en la primera mitad de la década de 1990. Esta edificación, a diferencia de las otras, no sufrió ninguna clase de restauración sino que mantuvo las mismas características externas de su construcción original, de la década de 1880. Con el paso del tiempo, la residencia alteró su funcionalidad y pasó a utilizarse como cantina por los propietarios, descendientes de Giovanni Strapazzon. Este es el primer contacto con el mundo del vino por parte del turista, quien recibe además una explicación sobre el proceso artesanal de elaboración de la bebida. Durante

esta explicación, se destaca el hecho de que el edificio se utilizó en 1995 como locación para la película *O quatrilho*[974]. Indudablemente, esto busca resaltar el carácter original, representativo y emblemático del espacio, teniendo en cuenta la calidad de la reconstrucción histórica de la película.

En un segundo momento de la visita se conduce al turista a una casa localizada al frente del terreno, pues la primera se encuentra en el interior de la propiedad, rodeada por viñedos, lo que vivifica una imagen muy bucólica del proceso de ocupación del territorio colonial. Esta segunda residencia es una construcción de albañilería que data de 1940, y ocupa el mismo espacio en el que se erguía anteriormente otra en madera. En su sótano pueden degustarse y comprarse diferentes productos representativos de la zona de colonización italiana, como el salame o la *grappa*. En el proceso de reconstrucción, cuando la albañilería sustituyó a la madera, no se alteró sin embargo una característica muy peculiar de las casas de la región colonial: la cocina separada. En la mayoría de las casas de madera, como protección contra incendios, la cocina se construía separada del resto de la residencia. En este caso, la familia Strapazzon decidió mantener la separación de la casa en dos cuerpos, al no tener ya dimensión funcional. De esa manera se proporciona en el presente otro contacto con la experiencia del pasado.

En el caso de la bodega Salvati e Sirena no estamos ante una edificación que se remonte al proceso de inmigración italiana de la sierra riograndense, aunque se busca crear un vínculo a partir del material utilizado en la construcción: la piedra basáltica. El elemento que la vincula con el itinerario se relaciona con la gastronomía: el visitante puede vivenciar una inmersión en el pasado local a través de la cocina típica italiana que se sirve en el local, además de la degustación de vinos y jugos de uva. El establecimiento es atendido por sus propietarios, lo que crea un efecto más verosímil de inmersión en la cotidianidad inmigratoria, una característica de todo el proyecto. En cierta medida, parece crear una continuidad temporal entre los hombres y los oficios del pasado y las acciones observadas durante la visita. Aquellas cosas que parecían irremediablemente perdidas, sepultadas en la no existencia, ahora recobran vida, pues el contacto permite experimentar no solo los productos, sino también la sensibilidad, los sentimientos y las sensaciones de los hombres que habitaban ese espacio o desempeñaban ese tipo de trabajo.

---

[974] La película *O quatrilho*, producida a partir del libro homónimo, fue candidata al premio Oscar como mejor filme extranjero en 1996. Ello le trajo gran penetración en diferentes segmentos de la población brasileña, especialmente entre la colectividad italodescendiente de Río Grande del Sur. La narración se remonta a los primeros tiempos de la inmigración italiana, presentando contrastes y contactos que forman un telón de fondo para la historia de dos parejas que (a semejanza de un *quatrilho*, juego de cartas) hacen intercambio.

Lo mismo puede observarse con mayor intensidad en la bodega Lovara Vinhos Finos, otro punto en el itinerario de peregrinación por el pasado inmigratorio. En este espacio, el vínculo con el pasado no se produce a través de las edificaciones, pues se destaca el hecho de que la construcción fue completamente remodelada en 2009. El elemento caracterizador consiste en los viñedos. Se mantiene un vínculo con el pasado en el nombre mismo de la empresa, inspirado en la ciudad de Lovara, provincia de Vicenza, lugar de procedencia del patriarca Giuseppe Benedetti. No se informa si Benedetti se dedicó propiamente a la producción vitivinícola cuando llegó a Bento Gonçalves en 1877, pero se enfatiza que desde 1967 la empresa, siguiendo una fuerte tradición familiar, comienza a producir variedades nobles mediante un sofisticado proceso de elaboración. En rigor, las familias Tecchio y Benedetti, que gestionan la fábrica y que trabajan en colaboración con la bodega Miolo —importante empresa a nivel nacional—, representan una continuidad temporal, la actualización constante de un pasado comunitario y familiar. En esa cadena productiva del vino hay un tiempo que no pasa, que se solidifica a través del pasaje intergeneracional. El sitio web justamente destaca esa relación histórica y tradicional en la producción de vino, lo que califica a la empresa y crea al mismo tiempo una línea de contacto con los hombres de otro tiempo y las estrategias productivas por ellos utilizadas: puede oírse un susurro del pasado, traducido y dado a conocer a partir de la dinámica entre tradición e innovación.

Una de las últimas casas del itinerario presenta una dinámica de integración, puesto que no ofrece los fragmentos de una cultura transportada por los inmigrantes y radicada en Río Grande del Sur, sino que cuenta la historia de un proceso productivo y cultural surgido del contacto entre los inmigrantes y los hábitos locales. La Casa da Erva-Mate (Casa de la Yerba Mate) representa el encuentro entre los inmigrantes y la población local, allanado por la apropiación del consumo indígena del *chimarrão* (mate amargo) y refinado tecnológicamente, según el sitio web de la Asociación Caminhos de Pedra, por la mano de los inmigrantes procedentes de la península Itálica.

Al explicar ese proceso, mostrado como natural y pacífico, resulta interesante que el texto relacione una terminología que es muy diversa en su contenido semántico. En el texto explicativo referido a la Casa de la Yerba Mate, la designación de los primeros habitantes se realiza con el término *indios*, seguido por la palabra *bugres* entre paréntesis. No obstante, al buscar el sentido que este último vocablo tenía para los inmigrantes, así como al analizar la definición que presenta el diccionario Houaiss[975], se advierte el carácter negativo y peyorativo

[975] *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*, versión 2.0, Instituto Antônio Houaiss-Editora Objetiva.

del término *bugre* desde el punto de vista etnológico[976]. En la medida en que *indio* se define como aquel que pertenece a un grupo indígena, la palabra no presenta ningún tipo de valoración; sin embargo, *bugre* connota la negación de elementos considerados positivos por la sociedad: *bugre* es el inculto, el incivilizado, el no cristiano. En una supresión de los conflictos que marcaron el encuentro/confrontación entre inmigrantes italianos y poblaciones indígenas, la apropiación de los dos vocablos y su inserción en este espacio de la yerba mate dan una visión serena de la dinámica de ocupación del territorio.

Muy por el contrario, la expansión del proceso colonizador en la sierra riograndense no careció de enfrentamientos, y el uso de la denominación *bugre* es representativo de esa mirada del inmigrante. En cuanto apropiación de los espacios vacíos, la experiencia inmigratoria —coordinada por la política imperial brasileña de la segunda mitad del siglo XIX— se caracteriza por la expulsión de las poblaciones autóctonas. La idea de *ausencia,* entendida como la no presencia de ocupantes en un lugar, es rasgo emblemático de la lectura que a fines del siglo XIX se hacía de la naturaleza y de los grupos que no se encuadraban en una concepción capitalista de la explotación de la tierra. Al no sufrir la acción productiva del hombre, el vacío debe llenarse con la acción civilizadora y la naturaleza debe transformarse en *capital natural*[977]. De esa forma, para el inmigrante, las poblaciones indígenas se etiquetaban como *bugres* porque no participaban de la misma concepción de cultura y permanecían al margen de lo que se definía como civilización.

Al eclipsar las tensiones inherentes a la comunicación entre inmigrantes e indios, la reescritura del pasado inmigratorio propuesta por la Asociación Caminhos de Pedra colabora en la producción de una memoria pacificadora y en el olvido de los elementos que ofrezcan una visión negativa de la presencia italiana en la sierra de Río Grande del Sur. Esa traducción de las vivencias comunitarias también se halla en las diferentes casas y espacios del itinerario, porque se busca siempre una estática y una estética de lo vivido, en una retórica que presenta una contribución victoriosa de la etnia italiana en el desarrollo regional, y que no deja espacio para las falencias que también formaron parte del proceso inmigratorio, ni para las transformaciones y retracciones que rompieron la linealidad de la ocupación de la zona colonial.

---

[976] Indicaciones sobre dicha discusión pueden encontrarse en: Luís Fernando BENEDUZI. *Nem santos nem demônios: italianos*. Porto Alegre: UFRGS, 1999 [Disertación de maestría, Programa de Posgrado en Historia].

[977] Luís Fernando BENEDUZI y Roberto VECCHI. «A exclusão não está longe daqui: a natureza como potencial operador biopolítico em algumas etapas da formação do Brasil» en *Educação*, vol. 33, n° 1, Porto Alegre, enero-abril de 2010, pp. 35-45.

3. De ficción arquitectónica a memoria comercializada: un proyecto de pasado

A comienzos de este siglo, Alesia de Biase, en ese entonces estudiante del doctorado en Antropología Social y Etnología de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales (EHESS) bajo la orientación de Marc Augé, estuvo en Río Grande del Sur estudiando la identidad de los llamados «véneto-*gaúchos*». En ese viaje de estudios, pasó también por Caminhos de Pedra, sobre lo cual publicó un artículo en la revista *Horizontes Antropológicos* de la Universidad Federal de Río Grande del Sur[978]. En aquella ocasión, a pesar de que muchas de las casas actuales todavía no habían sido desmontadas de su lugar de origen e instaladas en Caminhos de Pedra, y pese a que el número de atracciones era mucho menor que el que se ofrece hoy, De Biase hizo ver el aspecto ficcional —y es de ella de quien tomamos prestado parte del título de la presente sección— del paisaje arquitectónico de la colonia São Pedro. En un momento de *revival* étnico, la autora pone de manifiesto la construcción/creación del patrimonio cultural como parte de un proceso de reinvención identitaria. Efectivamente, se destaca ese carácter de puesta en escena, en el que el escenario se posiciona de manera adecuada para suministrar una lectura de la composición montada, y se instruye a los actores para se muevan de acuerdo con la narrativa general del espectáculo, creando una coreografía sintonizada con los diferentes elementos escénicos.

La lectura que De Biase hace de esa ruta turística de la sierra riograndense está en consonancia con las percepciones que ofrece Marc Augé en relación a los procesos de construcción de identidad y a los modos en que los fragmentos del pasado contribuyen a una dinámica de reelaboración individual y colectiva. El autor, mencionando el trabajo de campo de los antropólogos, enfatiza la necesidad que tienen los informantes de construir un proceso de reconocimiento del pasado, como forma de sublimar un futuro no descifrable:

> «Aquellos a los que el antropólogo había ido a visitar sentían la "necesidad de historia", en la medida en que, proyectados hacia un futuro inimaginable, bajo la presión de agentes externos que la mayoría de ellos no imaginaba, advertían la necesidad de identificarse al menos con su pasado, a costa, como frecuentemente ocurre, de reinventarlo por completo»[979].

En ese sentido, el itinerario construido en la región colonial italiana de Río Grande del Sur, más que un espacio de conservación de la memoria, es un lugar de construcción de memoria.

---

[978] Alesia DE BIASE. «Ficções arquitetônicas para a construção da identidade» en *Horizontes Antropológicos*, año VII, n° 16, Porto Alegre, diciembre de 2001, pp. 173-188.

[979] Marc AUGÉ. *Rovine e macerie. Il senso del tempo*. Turín: Bollati Boringhieri, 2004, p. 15. [Cita traducida del texto original].

Lo que se vende al turista es una visión victoriosa del proceso inmigratorio, que permite a los visitantes participar de ese proceso de apropiación del espacio al identificarse con esos héroes míticos que vencieron las dificultades del viaje y de los primeros tiempos después de la llegada. El proyecto fue acertado y se amplió, porque de hecho las personas sienten la necesidad de participar de una trayectoria que las trasciende, que ofrece la seguridad de un arraigo desprovisto de contradicciones, y que amolda sus existencias en un marco de certezas y pertenencias.

De Biase señala la repetición de un discurso de los propietarios dirigido a los turistas, que refuerza el carácter de continuidad temporal: se afirmaba que aquel oficio se ejecutaba desde siempre y que esa herencia de los antepasados era motivo de orgullo. Independientemente de esa narración, el conjunto arquitectónico, sumado a los fragmentos del pasado dentro de las casas, en una asociación de hombres y de ocupaciones, producen el efecto de un continuo temporal que genera el resultado contrario a la preocupación proustiana del tiempo que todo destruye. Allí el tiempo no pasa, pues el pasado se reactualiza constantemente, como si fuese el hoy.

En un cierto sentido, ese conjunto escenográfico crea una relación de presencia/ausencia, pues se torna representación de la experiencia pasada, la cual está ausente; pero, al mismo tiempo, la encarna a través de la suma de los diferentes fragmentos que llegan desde el pasado y que construyen una inteligibilidad. Aquí se observa la situación de recuerdo/olvido que Sócrates explica a Teeteto, según informa Ricœur, a partir del análisis de las marcas dejadas en la cera:

> «Y digamos ahora que esta cera es un don de Mnemosine, la madre de las Musas; y que en ella, exponiéndola precisamente a nuestras sensaciones y a nuestros pensamientos, se imprimen signos o sellos de cualquier cosa que queramos recordar de las que vemos y oímos y pensamos; y lo que en ella está impreso, lo recordamos y conocemos porque su imagen (*eidolon*) permanece; mientras que lo que de ella se borra o es imposible imprimirlo, lo olvidamos»[980].

En el acto de seleccionar un decurso narrativo de reconstrucción del pasado inmigratorio, escogiendo lo que se mostraría al público y la forma en la que se construiría una pedagogía del paseo, los organizadores del camino turístico de la sierra riograndense imprimieron en cera lo que debía recordarse. No se escogió señalar las cicatrices que marcaron los más de ciento veinte años de ocupación de la región de colonización italiana, sino que, por el contrario, se buscó retirar toda señal que pudiese macular el halo de originalidad. Aún más, la búsqueda de otras casas para incorporarlas al museo a cielo abierto —las cuales, como se

[980] Paul RICŒUR. *La memoria, la storia, l'oblio*. Milán: Raffaello Cortina Editore, 2003, p. 20. [Cita traducida].

indicó, fueron desmontadas de sus espacios originales e instaladas en São Pedro— refleja esa idea de construir un espacio de espectáculo y de venta de una experiencia pasada.

Un ejemplo de esta supresión de las dinámicas conflictivas del pasado es presentado por De Biase, a partir del discurso del propietario de una de las casas del proyecto Caminhos de Pedra. En su visita a la última casa, ya a final del día, se sentó a la mesa con el señor W. S. para conversar sobre el proyecto. El propietario hizo hincapié en la cuestión dialectal, en la que se percibe un conjunto de valores construidos y desestructurados en el interior de la comunidad, que sufrieron dinámicas de conflicto, olvido y adecuación, dinámicas que fueron empero silenciadas en la narrativa mnemónica de un tiempo inmutable[981]. El anfitrión comentó que el proceso de construcción de la ruta turística trajo consigo una revisión del lenguaje utilizado para comunicarse con las personas externas a la comunidad. Mientras que en el pasado el dialecto terminó transformándose en un instrumento de interacción apenas usado en el interior del grupo (pues, como refiere W. S., todos tenían vergüenza de hacer uso de él en las conversaciones con «extranjeros»), en el presente la comunidad se enorgullece del uso dialectal (o de fragmentos de él) en las actividades vinculadas al emprendimiento turístico. Por otra parte, el dialecto se transforma en un elemento que confirma la verosimilitud del pasado, dado que constituye un signo de su permanencia.

Ese orgullo étnico puede observarse en todas las comunidades de origen italiano de Río Grande del Sur, en las conmemoraciones que procuran recuperar el pasado perdido. Sin embargo, también en este caso, ese resurgimiento de las vivencias pasadas trae consigo la simplificación de las relaciones y de las dinámicas sociales que pautaron históricamente la cotidianidad de esas comunidades: pensar que el dialecto se usó siempre y de manera ininterrumpida, pensar que hubo una continuidad en el orgullo comunitario, acaba ofuscando la complejidad de las experiencias humanas.

Una vez más, el relato del anfitrión de De Biase resulta muy importante y ejemplar para comprender ese proceso. Él recuerda el período en el que el dialecto fue prohibido, recuerda que progresivamente fue desapareciendo del espacio urbano y que los habitantes de la zona rural eran objeto del desdén de los moradores de la ciudad[982]. Solamente en la década de 1990, y en relación con la ruta turística, se produce un retorno a los orígenes, un regreso al uso de la lengua de los antepasados. Sin embargo, esa pluralidad del proceso histórico termina por simplificarse en una lectura lineal: el pasado y el presente son un camino que el cambio no interrumpe, pues siempre fuimos así.

---

[981] Alesia DE BIASE, op. cit.

[982] Ibídem, pp. 175-176.

La narración de W. S. trae a luz un momento importante de la historia de la inmigración italiana en Brasil. Al final de los años treinta del siglo XX, el gobierno brasileño, en un proyecto de nacionalización, instituye la obligatoriedad de la lengua portuguesa. Ese hecho significó el silenciamiento de millares de descendientes de inmigrantes que expresaban sus sentimientos y sus necesidades en un habla de lengua extranjera. Con la entrada de Brasil en la Segunda Guerra Mundial junto a los Aliados, las prohibiciones impuestas a las comunidades italiana, alemana y japonesa se tornaron más duras. Aun cuando la Historiografía haya destacado una acción más rigurosa para con los grupos de inmigrantes provenientes de Alemania y de Japón, las representaciones del miedo y de la agresión construidas en el seno de la comunidad de *oriundi* se enfatizan particularmente en las narraciones sobre la guerra[983]. En la reanudación del uso del dialecto y en la destemporalización de las idas y vueltas en la comunicación dialectal, hay una exposición del pasado que se resiente ante la revelación de lo contradictorio. Como afirma De Biase, la construcción imagénica de una identidad inventada, que se disocia de los momentos conflictivos del pasado, se funda en la creación de un nuevo eje rememorativo:

> «La transformación del sentir del señor W. S. y de los otros habitantes, en relación a sus casas y a la mirada de los otros, no es lineal. Al principio, se rieron del señor J. P.; pero por medio de la construcción de identidad propuesta por los promotores, tomaron conciencia poco a poco de que eran los habitantes legítimos de la colonia y de que había un público preparado para verlos como descendientes directos de la cultura italiana. Insertos en una decoración desprovista de los trazos infamantes de la miseria sufrida entre las dos guerras, les enseñaron que podían adquirir, a los ojos de los visitantes, un status de personajes pintorescos e históricos, como si fuesen los remanentes de una antigua civilización»[984].

La memoria del proceso inmigratorio que se quiere preservar y reproducir está vinculada a una imagen victoriosa de esta dinámica: la pujanza del inmigrante, recordada por los libros que conmemoran los aniversarios de la inmigración italiana. De hecho, se festeja la laboriosidad del colono italiano que construyó con el sudor de su trabajo ese lugar de visita, itinerario en el que los fragmentos encajan para hacer posible la linealidad de la narrativa. Al mismo tiempo, no se da espacio a los recuerdos que señalan conflictos al interior de esa identidad compuesta. Aunque la narración tenga como referencia la inmigración italiana, la historia que quiere contar el «museo vivo» pauta la construcción del mundo italobrasileño o,

[983] Luis Fernando BENEDUZI. «Por um branqueamento mais rápido: identidade e racismo nas narrativas do álbum do cinqüentenário da imigração italiana no Sul do Brasil» en *Antíteses*, vol. IV, n° 7, 2010, pp. 1-19.

[984] Alesia DE BIASE, op. cit., p. 177. [Cita traducida del texto original].

mejor dicho, del véneto*gaúcho*. Esto nos remite al álbum conmemorativo de los cincuenta años de la inmigración italiana en Río Grande del Sur[985], en el cual se percibe claramente el objetivo de construir una memoria que enfatiza la integración entre los dos grupos: inmigrantes y *gaúchos*. En esa realidad, los conflictos vividos durante la experiencia de nacionalización no son dignos de figurar, pues contradicen la idea de una dinámica pacífica de intercambios culturales y sociales.

En una necesidad siempre creciente de conservar las experiencias pasadas, la memoria —entendida como agrupamiento de fragmentos de recuerdos— se posiciona como elemento clave para luchar contra la continua pérdida de lo real acontecido. Por un lado, ella significa la confirmación o el testimonio de la existencia efectiva de las vivencias pasadas; por otro, el testimonio de aquello que fue se torna un vínculo sólido en el tránsito de la memoria a la historia:

> «Por decirlo groseramente, no tenemos nada mejor para significar que algo ha tenido lugar, [...] que la memoria, que declarar que lo recordamos [...] el testimonio constituye la estructura fundamental de transición entre la memoria y la historia»[986].

Si la memoria funciona como elemento que crea un significado de existencia efectiva para vivencias individuales y colectivas, puede decirse que la ruta Caminhos de Pedra, sus casas desmontadas, transportadas y reconstruidas, proveen una lectura del pasado que acaba sustituyéndolo. Fuera de lo real acontecido, fuera de la cotidianidad concreta de los hombres que vivieron en ese espacio, la representación construida, con los entrecruzamientos arquitectónicos y antropológicos propuestos, crea la sensación de vivir una lectura de lo acontecido como si fuese lo propiamente real. En ese sentido, el acto de producción de elementos mnemónicos —lugares de rememoración— funciona como parte de una lucha contra el olvido, pero trae ciertamente consigo recortes, selecciones y espacios de sombra:

> «El esfuerzo por recordar ofrece la principal oportunidad para la "memoria del olvido". [...] La búsqueda del recuerdo, de hecho, testimonia una de las finalidades primarias del acto de memoria, es decir, la lucha contra el olvido, para arrancar algunas migajas del recuerdo a la "rapacidad" del tiempo [...], a la "sepultura" en el olvido»[987].

Esta tentativa continua de salvar el pasado no considera tampoco el carácter transformador de la política de salvataje, la cual, persiguiendo los fragmentos del pasado, en busca de

---

[985] CINQUANTENARIO DELLA COLONIZZAZIONE ITALIANA NEL RIO GRANDE DEL SUD. *La cooperazione degli italiani al progreso civile ed economico del Rio Grande del Sud*. Porto Alegre: Barcellos, Bertaso e Cia./Livraria do Globo, 1925.

[986] Paul RICŒUR, op. cit., p. 38. [Cita traducida].

[987] Ibídem, p. 49. [Cita traducida].

arrancarlos del proceso destructivo de la acción del tiempo, reelabora los acontecimientos, los reencadena y resignifica. No se conserva, sino que se contribuye a forjar pasados múltiples, sedimentados a partir de la ruta turística, pero también a partir de las chispas de recuerdos que se encienden en la mente de los espectadores. Entre narrativa y representación, cada individuo y colectividad acaba construyendo su interpretación sobre el pasado, de acuerdo con la lectura que hace del sonido de la campanilla y de los pasos que conducen fuera de la casa al señor Swann.

En este punto se arriba al objetivo último de la discusión, o sea, el hecho de que la producción de esos simulacros del pasado, elaborados con ruinas y fragmentos de lo real acontecido, marcados por una narrativa de continuidad temporal —«así como hacían nuestros ancestros»—, crea una comunidad de sentido con los hombres del presente. Según Marc Augé, el éxito de este tipo de emprendimientos está directamente vinculado al espíritu de esta época, momento en el cual la copia adquiere cada vez más una construcción realista y lo real es cada vez más superado por la representación y por la imaginación creativa. Los deseos de conservación creativa que marcan el tiempo presente colaboran con el éxito empresarial de los espacios turísticos que se proponen como renacimiento (*risorgimento*) de un pasado ya no más destruido por el tiempo:

> «El éxito comercial de los parques en los que se proponen simulacros del presente y de la historia, corresponde al espíritu de los tiempos, pero este espíritu está presente también en todos los aspectos y en todas las dimensiones de la actividad turística. El espíritu de los tiempos constituye, en primer lugar, un privilegio atribuido al presente sobre el pasado y sobre el futuro, un espíritu de consumo inmediato que se concilia muy bien con la espectacularización del mundo»[988].

Para Augé, este proceso de construcción espectacular de lo real —que puede manifestarse tanto en la restauración de las ruinas como en una teatralización a través de la elaboración de imágenes— es una fuerza contenida en la producción de simulacros del pasado. En ese sentido, la incorporación de nuevas casas reafirma la idea de una mayor verosimilitud y genera una representación más articulada de lo real que existió, funcionando como un propulsor de la actividad turística, en la medida en que presenta un pasado con una riqueza de detalles que encanta a los hombres del presente. El deseo de memoria que dicta la pauta en la sociedad contemporánea, verdadero *Memory Boom* en permanente crecimiento, constituye el elemento clave de este proyecto histórico-turístico y de otros similares que buscan atraer a un público interesado en revivir el pasado.

---

[988] Marc AUGÉ, op. cit.

El gran marco que se coloca como animador del pasado y propulsor de su lectura es el presente; por lo cual, la memoria no deja de ser reproducida en sintonía con los *inputs* que orientan la contemporaneidad. La reelaboración de una identidad étnico-cultural ofrecida como mercancía es parte de esa necesidad de evocación de un mundo que está por perderse y que requiere rescate y conservación:

> «El memorial es preferido al monumento, o este último se torna memorial; el pasado atrae más que la historia: la presencia del pasado, la evocación y la emoción predominan sobre el distanciamiento y la mediación. En fin, este patrimonio es el mismo trabajado por la aceleración: es preciso hacerlo rápido antes de que sea muy tarde, antes de que la noche caiga y el hoy haya desaparecido completamente. Ya sea que se manifieste como demanda, se afirme como deber o se reivindique como derecho, la memoria vale, en el mismo movimiento, como respuesta al presentismo y como síntoma de este último»[989].

Como afirma François Hartog, la experiencia pasada atrae más que la Historia y, por lo tanto, esta presentificación, producida por la memoria a través del contacto con los fragmentos de lo real acontecido, llama sobre sí la atención del hombre moderno. En este contexto, la estrategia de monumentalización del pasado, de creación de una especie de parque temático que permite una sensación de inmovilidad temporal, tiene su eficacia, pues ofrece lo que la sociedad contemporánea requiere: la seguridad de un pasado que permanece, teniendo en cuenta un mundo que experimenta cambios cada vez más veloces. En esa construcción es necesario, mientras tanto, prestar atención al vaciamiento del vínculo entre la comunidad y las representaciones históricas que se construyen sobre ella. La inmovilidad puede conducir también a una continua pérdida de sentido de su narrativa identitaria para la propia comunidad, es decir, el grupo puede dejar de reconocerse en el espacio por el cual transita:

> «Monumentalizar la vida cotidiana en lo que tiene de especial, y olvidar la vivencia cotidiana de aquellos que continúan creando formas de vida en los espacios de memoria es, con certeza, contribuir a que cualquier patrimonio pierda sentido para los pueblos que lo construyeron y preservaron»[990].

Como resulta de los datos ofrecidos por la Asociación Caminhos de Pedra, la ruta turística de la sierra de Río Grande del Sur ha experimentado un constante aumento del número de visitantes y, como consecuencia, un continuo incremento económico para los grupos que participan de la actividad. En ese sentido, no puede decirse que el proyecto no sea viable, pues

---

[989] François HARTOG. «Tempo e patrimônio» en *Varia História*, vol. 22, n° 36, Belo Horizonte, julio-diciembre de 2006, p. 272.

[990] José Newton COELHO MENESES, op. cit., p. 73.

la propuesta conquistó una franja importante de mercado y atrajo muchos visitantes que consumen lo local: eso demuestra que existe una armonía entre lo que se ofrece y lo que las personas desean. Lo que hay que pensar en esta teatralización del pasado es hasta qué punto se reconoce la comunidad en esa reconstrucción, en esa ciudad escenográfica con actores que se adaptan a ella para crear el efecto de la continuidad temporal y la ausencia de cambio. Tenemos casos como el del entrevistado de De Biase, que percibe lo positivo de rescatar el dialecto. Pero el riesgo es que se profundice la separación entre el mundo de lo vivido y el del escenario. Hombres y mujeres pueden desempeñar cada mañana, como trabajadores, una vida paralela en la cual actúan como descendientes de los colonizadores, una especie de representación de los padres fundadores que les dieron vida y construyeron aquel mundo. Resta reflexionar hasta cuándo esa realidad paralizada, desprovista de dimensión temporal, conseguirá crear en el turista-espectador la sensación de disfrutar de un espacio vivo. Caminhos de Pedra da frutos porque ofrece el aroma tan deseado de aquello que pasó; con todo, la pérdida del disfrute natural del espacio puede conducir a una reducción en su capacidad de atracción.

Patrimonio, memoria e identidad.
Espacio carbonífero, crisis y resignificación: el caso de Lota (Chile, 1990-2009)

Cristina Moyano
Universidad de Santiago de Chile

1. Algunas consideraciones preliminares

Lota es una ciudad situada muy cerca del punto geográfico que marca la mitad de Chile. En términos políticos está adscrito a la provincia de Arauco de la región del Bío Bío, segunda región más importante del país, que después de la capital, registra el mayor volumen de población total (11,9 %)[991], con una densidad de 54,6 hab/km^2, pero que ha registrado una reducción en el crecimiento poblacional intercensal, quedando como la tercera región en importancia de habitantes y por cierto, muy por debajo del crecimiento de la capital[992].

En febrero del 2010 esta zona fue azotada por un terremoto de gran magnitud, quinto en jerarquía a nivel mundial. Tras los escombros apareció, para algunos observadores, aquel Chile oculto en el discurso de la modernización y la inserción exitosa en el capitalismo global[993]. Saqueos a supermercados, aislamiento completo y por varios días de algunas de la zonas de la VIII Región, dejaron al descubierto no solo la mala gestión administrativa en casos de crisis, sino también las desigualdades sociales, la inserción incompleta y por cierto la exclusión de vastos sectores sociales, para quienes el «subdesarrollo» exitoso no contenía las mismas características enfatizadas por el discurso oficial esgrimido tanto por el gobierno como por los empresarios y que ha intentado trascender como carta de presentación de la imagen país que se exporta al mundo. Así, una zona devastada por el cataclismo de la naturaleza descorrió el velo y mostró las desigualdades del modelo. Para algunos, ese Chile bárbaro era una sorpresa; para otros, la primera vez que los medios de comunicación mostraban a la luz pública un complejo problema estructural del crecimiento económico y del modelo de desarrollo chileno.

---

991 Instituto Nacional de Estadística, 2009.

992 El crecimiento de la población entre el censo de 1992 y 2002 corresponde a una tasa de 0,71. Instituto Nacional de Estadística, 2009.

993 Mario GARCÉS. «Terremoto natural y terremoto social en Chile» en Silvia AGUILERA [ed.]. *El terremoto social del bicentenario.* Santiago: Lom, 2010.

La pobreza, las casas miserables destruidas por la salida del mar o de ríos aledaños, parecían imágenes de un país que no se condecía con las imágenes del Chile exitoso. Sin embargo, la historia de miseria, desigualdad social, cesantía y exclusión lleva en la zona muchos años. Para profundizar lo revelado por el terremoto, el 16 de noviembre de 2010

> «[...] un grupo de treinta y tres mujeres se encerró a novecientos metros de profundidad en una mina de carbón en desuso en Lota, en protesta por la suspensión de un programa de empleos de emergencia creado por el gobierno en las zonas más afectadas por el terremoto del pasado 27 de febrero»[994].

La elección del número 33 obedecía a la simbolización, ultradifundida, de los mineros recientemente rescatados en la zona norte de Chile y que había merecido gran atención tanto del gobierno como de los medios de comunicación nacionales e internacionales. Estas mujeres encabezaron una simbólica manifestación ante el total desamparo que sentían frente a la finalización de los planes de empleo de emergencia que dejaron a ocho mil personas en calidad de cesantes. Sin embargo, esta historia no es coyuntural, no obedeció solo al terremoto, sino que el lastre de cesantía, pobreza y mala inserción en las dinámicas del capitalismo chileno se remonta a más de medio siglo atrás. Uno de los últimos procesos que está asociado a esa construcción, para el caso de Lota, fue el cierre definitivo de las minas carboníferas de la provincia de Arauco.

Hacia inicios de la década de 1990, la industria carbonífera chilena se encontraba en un punto complejo. Actividad iniciada por privados hacia la mitad del siglo XIX, se convirtió prontamente en un foco de desarrollo regional y nacional que permitió que Lota, Coronel, Curanilahue y Lebu, de ser pequeños caseríos, tomaran la forma de ciudades y pueblos de importancia.

Lota concitó importantes procesos migratorios durante la segunda mitad del siglo XIX y la industria carbonífera llegó a contener a una gran cantidad de población ocupada en su extracción y posterior comercialización y distribución. La zona se convirtió en un pujante polo de desarrollo económico para el país y para la propia región.

La ciudad creció al alero de la empresa de la industria carbonífera, que en 1870 tomaba el nombre de Compañía Explotadora de Lota y Coronel[995]. Estaba dividida geográficamente en dos zonas: la parte alta de la ciudad, que acogió habitacionalmente a los mineros, cuyas casas

---

[994] *El Mostrador.* [En línea]. Disponible en Internet en http://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2010/11/16/en-mina-de-lota-se-encierran-33-mujeres-para-protestar-por-el-fin-de-empleos-de-emergencia/

[995] Este nombre lo mantuvo hasta 1920, momento en que pasa a llamarse Compañía Minera e Industrial de Chile y posteriormente, hacia 1933, Compañía Carbonífera e Industrial de Lota, nombre que mantiene hasta 1964.

estilo pabellones hoy han sido recuperadas como parte del patrimonio urbano de nuestro país; y la parte baja en la que se ubicaba el puerto y se concentraba la actividad comercial.

Hasta 1940 la demanda interna por el mineral de la zona había registrado crecimiento, lo que posibilitaba mantener de la misma forma el ritmo de la extracción carbonífera. Las características de la disposición geológica del mineral, situado en la zona costera y cuyos piques se internaban varios kilómetros al interior del mar, generaron una extracción que aparte de su peligrosidad, se fue volviendo cada vez más costosa de mantener, lo que sumado a la demanda por petróleo como fuente de energía sustituta del carbón y otras extracciones del mismo mineral con menores costos, fueron generando una crisis de muy largo plazo en dicha industria.

Sin entrar en detalles de esta crisis, podríamos afirmar que si bien tuvo momentos de auspiciosa recuperación a partir de 1940, ya desde la década de 1960 la sostenibilidad de la extracción de carbón fue sufriendo mermas considerables. La crisis final de la actividad carbonífera se expresó con fuerza en los noventa, década que marca el cierre definitivo de la mina en Lota en 1997.

Según el informe de la Comisión de Fomento (CORFO) [996], emitido a propósito del cierre de la mina, el período que se extiende entre 1964 y 1997 está marcado por la crisis. Para la CORFO, hasta 1973 la industria del carbón sobrevivió gracias las políticas industrializadoras del Estado chileno, que protegió la extracción carbonífera y posibilitó la mantención de dicha actividad sin que se ajustara necesariamente a un modelo de eficiencia y de reducción de costos. Por ello se habla de una sobrevida artificial de la actividad, cuyo objetivo político era evitar una debacle social de proporciones en la zona.

La empresa minera, en manos del Estado, durante el período de la dictadura pasó nuevamente al sector privado, que no logró racionalizar de la actividad y mantuvo sus altos costos extractivos y baja competencia en el mercado internacional. Con la llegada del nuevo gobierno democrático en 1990, se da inicio a una nueva etapa en Chile. El cambio de folio se inauguraba con el primer gobierno de la transición a la democracia, cuyo presidente electo democráticamente[997] asumía un país con muchos desafíos políticos institucionales en materia de derechos humanos, referidos a la reparación, la justicia y la eliminación, «en la medida de lo posible», de varios de los enclaves autoritarios que hacían de Chile una democracia protegida. Por otro lado, también tenía como objetivo subir al carro de la modernización iniciada por la dictadura a vastos sectores sociales excluidos de los beneficios del desarrollo

[996] CORFO: Agencia de reestructuración sectorial de la zona del carbón. *Reconversión en la zona del Carbón*, 1996.

[997] Patricio Aylwin Azócar, presidente de Chile entre 1990 y 1994 por la Coalición de Concertación de Partidos por la Democracia.

económico y social del país. Entre ellos estaba precisamente la aguda situación de pobreza que presentaban sectores completos de la población. Uno de ellos: Lota.

Con la llegada de los nuevos gobiernos concertacionistas a la administración del Estado no se produce un cambio sustancial en el modelo de desarrollo, sino que se mantiene el crecimiento económico basado en las dinámicas del mercado y la exportación de diversos recursos, con una canasta más diversificada. La gran diferencia, según Manuel Castells[998], era el carácter incluyente y democrático que tenía el nuevo modelo respecto del anterior, cuya base económica se mantenía en lo esencial.

Competitividad y eficiencia se mantuvieron como ejes de la medición de la actividad económica empresarial. La Empresa Nacional del Carbón (ENACAR) estaba en la mira, ya que se «constató la inviabilidad de continuar con la explotación del carbón, debido a los altos costos de producción, bajísima productividad, sobredotación de personal y caída en la participación del PGB»[999].

Los gobiernos de Patricio Aylwin y posteriormente de Eduardo Frei mantuvieron permanentemente la convicción de insertar a Chile en el mercado mundial por la vía de fomentar el librecambio a través de múltiples tratados comerciales. Esto llevó, por ejemplo, a importar carbón desde Colombia, cuyos costos extractivos no tenían comparación con los costos de la industria nacional, lo que terminó por ahogar definitivamente a la minería del carbón.

Así, con la consolidación del proyecto neoliberal democrático, la producción del carbón cayó en picada. Sin posibilidad de levantar la eficiencia perdida y por ende con escasas posibilidades aparentes de subvertir el proceso de altos costos productivos, el gobierno decide comenzar hacia 1992 un proceso de reconversión productiva y laboral para la zona y los mineros del carbón bajo la ley nº 19.129.

La reconversión laboral comenzó a aplicarse por medio de incentivos diversos. En primer lugar, incentivos al retiro anticipado de los trabajadores, cuyas indemnizaciones eran diferenciadas de acuerdo a los años que llevaban trabajando en la mina, así como también a la edad del propio trabajador. Ese año 1992 se retiran de la actividad carbonífera 3.152 trabajadores[1000], quienes se acogen a los beneficios de la ley.

---

[998] Manuel CASTELLS. *Globalización, desarrollo y democracia. Chile en el contexto mundial*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2005.

[999] CORFO, op. cit.

[1000] El dato incluye a los trabajadores de ENACAR [2.716] y a los trabajadores de Carvile [436].

El programa de reconversión estaba bajo la ejecución de la CORFO y específicamente a cargo de la Agencia de Reestructuración Productiva en la Zona del Carbón (AGECA), cuyos lineamientos claves para el retiro del personal se estructuraban en torno a tres ejes:

(i) Subsidio compensatorio y decreciente a las empresas que exploten y vendan carbón a consumidores finales.

(ii) Subsidio a los trabajadores que se marginen de la actividad carbonífera y se incorporen a otra actividad económica, administrado por el SENCE, que coordinará las actividades de capacitación laboral, entrega de implementos y herramientas, así como otros beneficios para quienes decidan acogerse a la reconversión laboral.

(iii) Subsidio a los trabajadores de la industria carbonífera que pasen a sector pasivo o indemnización compensatoria anticipada, cuya administración recayó en el Instituto de Normalización Previsional (INP)[1001].

Paralelamente, el gobierno iniciaba al alero de la misma ley una reconversión productiva en la zona, fomentando la inversión privada y pública, a través de variados beneficios tributarios e incentivos a la instalación de empresas en lo que sería denominado Parque Industrial de Lota, con el fin de reorientar la actividad económica de la zona y dar empleo a los numerosos trabajadores que abandonaban la actividad minera.

Hacia 1997, el número total de trabajadores mineros que dejaba las labores vinculadas a la actividad minera ascendía a 5.441, de los que solo se reocuparía efectivamente a un 27,5 %, producto de que la mencionada reconversión productiva no tuvo ni la rapidez ni la eficacia que se esperaba. Las industrias no llegaron a la zona o bien se instalaron por pocos años. El Estado tuvo que implementar empleos transitorios, mayoritariamente asociados a la infraestructura en obras públicas, llegando en el mejor de los momentos a ocupar al 64,3 % de la población desocupada[1002].

En 1997 se ponía fin a una actividad iniciada con éxito en 1854 y un pueblo completo, que había formado su identidad en la minería del carbón, quedaba con un futuro incierto por construir. Sus referentes, su pasado, su lenguaje y su experiencia estaban fuertemente asociados a la industria del carbón. La épica de la lucha del minero, que se visibilizaba como símbolo de la resistencia obrera en distintos momentos de la historia de Chile, comenzaba a

[1001] Víctor MILLÁN. *Desarrollo socioeconómico de Lota: el recorrido hacia la inclusión*. Tesis para optar al grado de licenciado en Educación en Historia, Universidad de Concepción, 2010.

[1002] Olga CARRILLO y Andrea LETELIER. *Memorias colectivas para un balance de la reconversión laboral en Lota, 1992-2002*. Tesis para optar al grado de licenciado en Historia, Universidad de Concepción, 2002.

desaparecer lentamente sin que nuevos horizontes de expectativas pudieran configurar una relectura de su experiencia.

La memoria de esos sujetos es la que analizaremos en este artículo, en conjunto con el impacto que han generado distintos procesos de patrimonialización de la actividad minera en la zona. Nos referimos tanto al *circuito cultural* como a la ley que dio origen al monumento al minero, dos fenómenos de construcción de memoria que han permitido visibilizar públicamente las distintas disputas por las formas del recuerdo y los usos del pasado en un presente complejo.

2. Memoria y usos del pasado

Pierre Nora[1003] plantea que en las postrimerías del siglo XX se instala un tipo de sociedad global en la que las disputas por la memoria ocupan un lugar clave en el debate público. Estas disputas en muchos casos se expresarían como un mandato por recordar y disponer de aquellos espacios materiales para que dicho recuerdo pudiera fijarse en la sociedad. Parodiando a Paul Ricoeur, estaríamos en presencia de sociedades donde prima con fuerza un «deber de memoria», sin que por ello exista un uso del pasado que permita comprender el presente como dispositivo clave del futuro que está en construcción, quizás precisamente porque esa mirada al pasado esté mucho más cargada de nostalgia que de expectativas. Según Nora:

> «[...] museos, archivos, cementerios y colecciones, fiestas, aniversarios, tratados, actas, monumentos, santuarios, asociaciones, son los cerros testigo de otra época, de las ilusiones de eternidad. De allí viene el aspecto nostálgico de esas empresas de veneración, patéticas y glaciales. Son los rituales de una sociedad sin rituales; sacralidades pasajeras en una sociedad que desacraliza; fidelidades particulares en una sociedad que lima los particularismos; diferenciaciones de hecho en una sociedad que nivela por principio; signos de reconocimiento y de pertenencia de grupo en una sociedad que tiende a no reconocer más que a individuos iguales e idénticos»[1004].

Por ello los diversos espacios de memoria, también denominados en la literatura como *lugares de memoria*, generan distintas disputas respecto de su instalación así como de sus soportes constructores. Finalmente las batallas de apropiación de ciertos vectores del pasado, que sucederán al ser humano en su permanencia material, son un componente clave de las

[1003] Pierre NORA. *Les lieux de mémoire*. Santiago: Lom, 2009.
[1004] Ibídem, p. 24.

disputas políticas, por lo que partimos de la base de que la memoria, o mejor dicho, las memorias que circulan en una sociedad no nacen espontáneamente sino que se instalan, se construyen y a veces se imponen, de acuerdo a los intereses de los distintos grupos sociales, aun cuando aspiren a representar a un todo nacional heterogéneo que en la memoria cobra sentido de homogeneidad.

Recordar es, por lo tanto, más que una facultad mnésica, un fenómeno individual y social constituido por las disputas sociales por un pasado que nunca acaba de construirse en el *siempre* presente. Según Elizabeth Jelin:

> «[...] quizás lo "normal" de la memoria es que sea abierta, sujeta siempre a debates sin líneas finales, constantemente en proceso de revisión. En muchos momentos históricos y en muchas propuestas estatales y sociales, pareciera ser que lo que se quiere es cerrar, suturar, cicatrizar. El no hacerlo produce ansiedades y malestares. Es esta característica abierta de los trabajos de la memoria lo que la hace creativa y productiva, por lo cual se convierte en un objeto de disputa y en objeto de estudio, inclusive de la propia disciplina de la Historia»[1005].

Estas memorias circulantes, instaladas o por instalar, requieren de dispositivos materiales, intelectuales y simbólicos. Dichos dispositivos forman parte de los debates y por ende tanto su definición como su construcción generan también un conjunto de disputas políticas que muestran las distintas memorias que existen sobre un pasado determinado. En una época en la que la formación de las identidades colectivas está cruzada por las particularidades de la globalización, que tiende en muchos aspectos a generar oleadas homogeneizadoras mediante el consumo, la circulación monetaria y por sobre todo a través de las nuevas tecnologías de la comunicación y el transporte, estas disputas por los recuerdos reflejan las formas en las que muchos grupos buscan instalar una construcción de su pasado, que les permita visualizarse diferenciadamente en su presente glocal[1006].

Para Paolo Virno[1007] este fenómeno asociado a la patrimonialización de distintos espacios obedece simultáneamente a una renuencia a experimentar el presente como actores principales, que nos transforma en meros espectadores de nuestra experiencia, como asimismo a la dificultad de pensar en un futuro ya no solamente promisorio, sino un futuro en el que las riendas de su construcción estén precisamente en manos de los propios sujetos que lo

[1005] Elizabeth JELIN. «La conflictiva y nunca acabada mirada sobre el pasado» en Marina FRANCO y Florencia LEVIN. *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Ed. Paidós, 2007, p. 337.

[1006] Parodiando el concepto de glocalización que popularizó Ulrich Beck.

[1007] Paolo VIRNO. *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico.* Argentina: Ed. Paidós, 2002.

piensan. De allí que exista un aumento de las ritualizaciones del pasado, cuyo sentido de convertirse en vector del futuro está subsumido en la nostalgia y por ende, no orientado a una disputa proyectual que permita a los sujetos ser actores de su propio presente.

El caso que hemos venido presentando de Lota muestra esta problemática de manera aguda. El cierre definitivo de las minas de carbón dejó a una comunidad completa sin sus principales referentes de identidad. Se reconfiguraron los espacios de sociabilidad al cerrarse la mina que estructuraba el centro de su organización, marcando el interior y el exterior como fronteras culturales, sociales y económicas. Ello dio paso a un fenómeno de desestructuración de las identidades, además de la aguda cesantía, el aumento de la pobreza, la desigualdad y la falta de integración, que tomaban un nuevo cariz ante la oscura visualización de un horizonte de expectativas que casi no podía imaginarse. Según Julio Pinto:

> «[...] como el clásico búho de Minerva, la inminencia del ocaso motivó en ellas y ellos, herederas y sobrevivientes de tanta explotación y tantas luchas, una mirada retrospectiva —y justificadamente nostálgica— sobre el mundo que estaban en vías de perder, y sobre una historia personal y colectiva que se hacía más entrañable en la misma medida en que se anunciaba su fin. Solo entonces, podría decirse, pudo revelarse en plenitud la complejidad, el drama y la riqueza de una historia que habían protagonizado quienes ahora marchaban hacia la capital en defensa de sus fuentes no solo de supervivencia, sino sobre todo de identidad»[1008].

Para Consuelo Figueroa, la crisis terminal del carbón representó no solo un cambio en la actividad económica principal, sino por sobre todo

> «[una] transformación en las relaciones sociales, de poder y autopercepción de sus habitantes. En efecto, el cierre de las labores mineras ha significado la expulsión de los trabajadores hacia el mundo exterior, hasta ese momento transitado por estos en forma esporádica. La cesantía y los problemas económicos son solo una faceta de este cambio. La permanencia de los hombres en los espacios del subsole ha desestructurado el ordenamiento social, ya que ingresaron a un mundo que ha sido históricamente ocupado por otros sujetos —en su mayoría, mujeres y niños— trastocando las relaciones genéricas allí establecidas»[1009].

Dicho fenómeno, sin embargo, no ha construido un nuevo horizonte de expectativas y ha cerrado a la comunidad y a muchos otros agentes públicos en un recordar nostálgico de la cultura minera, cuyos elementos identitarios —en los que predomina lo masculino, lo heroico

[1008] Julio PINTO. Presentación al libro de Consuelo FIGUEROA. *Revelación del subsole. Las mujeres en la sociedad minera del carbón, 1900-1930*. Santiago: Dibam, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2009, p. 11.

[1009] Consuelo FIGUEROA, op. cit., p. 18.

y combativo— no logran orientar las estrategias de una comunidad en proceso de reconversión. La historiadora citada anteriormente reconoce que la crisis aumentó la demanda «por perpetuar una cultura de más de un siglo de existencia»[1010]. Esa cultura obrera es la que se intenta resignificar en la ley que originó en el 2009 el *Monumento al minero*, una cultura obrera que poco se condice con las características del capitalismo vigente. Según el sociólogo Eduardo Valenzuela:

> «[...] en el mundo actual naturalmente siguen existiendo obreros, pero ya no están inmersos en esa cultura. El obrero moderno, el que habita en la ciudad, incluso el del cobre, es completamente distinto. En Lota se trabaja no solo con el compañero, sino con el pariente, el vecino, el amigo. Esa es la dificultad de Lota: que el problema no es solo laboral. En torno al trabajo se estructuran todas las dimensiones de la vida de la persona»[1011].

La desaparición de dicho espacio laboral ha generado un complejo proceso en las memorias de los distintos habitantes de la zona, que también se expresó en las distintas discusiones que hemos podido recoger respecto de los procesos de patrimonialización de dicha cultura y espacio carbonífero.

3. Memorias de la crisis: el predominio de los relatos nostálgicos sobre la experiencia

Estudiar las memorias es siempre complejo. Estudiar las memorias en una crisis, aún más. La complejidad no proviene solamente del acceso a la subjetividad, sino también de la perplejidad de la experiencia cuando el horizonte de expectativa se ve nuboso o literalmente no puede siquiera enunciarse.

Para Julio Aróstegui, la experiencia puede abordarse desde:

> «[...] dos acepciones distintas, aunque complementarias: se trataría tanto de una operación para el conocimiento, como una matriz o modelo para la acción práctica. Sería, por tanto, una vía y un principio para el conocimiento, cosa en la que siempre insistió la Filosofía empirista, y una capacidad de respuesta ante las situaciones de la vida práctica, visión elaborada por el pragmatismo. La posición, por otra parte, de la Filosofía alemana heredera del kantismo y el idealismo ha ligado la experiencia a los fenómenos de conciencia a través de la producción de las vivencias»[1012].

[1010] Ibídem, p. 20.

[1011] Ibídem.

[1012] Julio ARÓSTEGUI. *La historia vivida. Sobre la Historia del presente*. Madrid: Alianza Editorial, 2004, p. 145.

Para este trabajo, la experiencia será considerada en esa doble perspectiva. Por un lado, los saberes para la acción práctica, resultado de que la memoria está asociada a la actividad del carbón, actividad que marcó los saberes de la comunidad de trabajadores que construyeron un discurso identitario en función de dicho saber. Y por otro lado, la producción de vivencias, la construcción de un relato asociado no solo a la actividad, sino a la historia de la extracción y a la memoria mineras, a la resistencia y a la construcción de la heroicidad del minero en situaciones adversas, que asociado a una supuesta adscripción ideológica de izquierda, habrían construido el imaginario de la zona roja.

Así, tal como consigna Aróstegui:

> «[la] experiencia como facultad humana ha sido comúnmente ligada también a las vicisitudes de la vida cotidiana como un resorte de la acción que se apoya en el significado que se da a situaciones anteriores»[1013].

De esta forma, la experiencia está en la base de la producción de la acción colectiva e individual, y en forma paralela, su enunciación en un plano integral, colabora a la transmisión generacional, tanto de las historias como de las memorias, que permitirán construir el presente de los sujetos.

Para muchos de los habitantes de la zona, la ENACAR, la mina de Lota, lo era todo. Fuente de sentido, de identidad y base de las experiencias con las cuales se estructuran los relatos para definirse en plural:

> «La ENACAR lo era todo, porque quien se casaba con un minero, se casaba con un multimillonario» (Rosa, esposa de ex minero, 53 años).
>
> «Yo soy hijo de minero, mi papá fue minero toda su vida, por lo tanto, pertenezco a la familia minera. Mi relación con la mina fue siempre muy estrecha. Como todo lotino de la época, había una comunidad que era monoproductiva, no había otra cosa que no fuera carbón, entonces yo creo que desde niño, el ambiente estaba dominado por la mina. Yo creo que en Lota, como en Coronel y Curanilahue, las comunidades nacen, crecen y se desarrollan en torno a la actividad minera» (José Luis, ex dirigente sindical, 62 años).

La producción de sentido se hace en torno a la actividad minera, al espacio geográfico que estructura la mina. El relato se constituye a través de una temporalidad donde la propia actividad del carbón, marca los ritmos de la narración.

Según Reinhart Koselleck, la experiencia se estructura en torno a tres estratos del tiempo, que soportan la construcción en la que se tornan inteligibles los saberes y las vicisitudes significativas en el plano de la conciencia:

[1013] Ibídem, p. 145.

> «El primer dato de experiencia cuando se pregunta por el tiempo en los procesos históricos es, por supuesto, la unicidad. Los acontecimientos son vividos en un primer momento como sorprendentes e irreversibles, de lo que cualquiera tiene experiencia en su propia biografía»[1014].

La crisis del carbón tiene en los relatos de los actores dos características claves. En primer lugar, la característica de una crónica de muerte anunciada, porque la actividad estaba en crisis desde hacía varios años. Sin embargo, tal como consigna el historiador alemán Koselleck:

> «la unicidad de una serie de acontecimientos se encuentra empíricamente allí donde se vivencia una sorpresa. Experimentar una sorpresa significa que algo sucede de distinta manera de cómo se había pensado [...] El continuo que une la experiencia anterior y la expectativa de lo que vendrá se rompe y debe constituirse nuevamente. Es este mínimo temporal del antes y el después irreversibles el que introduce las sorpresas en nosotros»[1015].

El cierre de la mina es percibido entonces como un elemento inesperado, como una crisis única, particular:

> «O sea, el cierre de la mina, o de cerrar faenas, o de la reducción de personal, uno lo viene escuchando yo creo que desde que ingresé a la empresa en el año 74. Entonces siempre se escuchó, siempre fue como el fantasma del cierre, pero nosotros nunca lo creímos, siempre pensábamos que por las consecuencias sociales que esto iba a acarrear, ningún gobierno iba a ser capaz de hacerlo. No lo hizo el gobierno militar, entonces menos después pensamos que los gobiernos democráticos lo podían hacer» (Rosa M., asistente social de ENACAR, 62 años).
>
> «Nunca a nadie se le pasó por la mente. Pero yo tengo en mente que en el año 94, más o menos, vinieron aquí unos compañeros argentinos: ellos trajeron una propuesta y trabajaron en las minas de carbón en Río Turbio. Vinieron a decirnos que aquí se iba a cerrar la mina y nadie los escuchó» (Eduardo, ex minero, 52 años).

Siguiendo con Koselleck,

> «[...] las sucesiones únicas vinculadas con los acontecimientos pueden ser enumeradas linealmente y sobre dicha línea cabe registrar todas las innovaciones. El progreso es pensable y posible porque el tiempo, en la medida en que discurre como sucesión de acontecimientos únicos, también libera innovaciones que pueden interpretarse progresivamente»[1016].

[1014] Reinhart KOSELLECK. *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Barcelona: Paidós, 2001, p. 36.

[1015] Ibídem, p. 39.

[1016] Ibídem, p. 37.

Junto a la unicidad, a la experiencia entendida desde el soporte temporal de lo único e irrepetible, como lo fue la crisis que representa el cierre definitivo de las faenas mineras en la mina de Lota, nos encontramos también con estructuras de repetición, de recurrencia temporal, que no se agotan en la unicidad[1017].

Por último, el tercer estrato del tiempo, constituyente de las experiencias de los sujetos, está en el cambio, a veces imperceptible y confundido por la repetición, de las estructuras de larga duración[1018]. Estas estructuras de larga duración que cambian, son el soporte clave sobre el cual se estructura la narración de las experiencias, el anclaje temporal que permite a los actores construir su identidad.

De este modo, la experiencia del cierre, la crisis terminal entendida como única, pone en evidencia el proceso de transformaciones que vive la cultura lotina. Sin embargo, muchas de las características que los actores definen como propias de la situación posterior al cierre, son características más generales de la sociedad chilena en su conjunto, a propósito de las profundas transformaciones socioculturales que generó la implantación del sistema neoliberal:

> «Ahora cada cual vive su metro cuadrado, no más» (Andrea, ama de casa, 35 años).
>
> «Ahora la gente es más individualista» (Diego Venegas, estudiante, 26 años).

De allí que el análisis de la experiencia de una crisis, pese a lo coyuntural que pueda ser aprehendida y relatada por los actores sociales y los medios de comunicación, contiene simultáneamente tres registros temporales de la experiencia histórica, en la que se entrelazan los distintos campos enunciativos: la coyuntura, la recurrencia y el cambio estructural soporte del relato identitario.

Quizás esto sirva como elemento comprensivo para analizar también el fracaso de las políticas de reconversión, que al alero de la crisis estructuraron el plan de gobierno para reinsertar a los trabajadores en nuevos ámbitos laborales y reorientar la actividad económica de Lota hacia la pesca, el turismo, el comercio y la industria forestal. Para Koselleck:

> «Las dificultades de adaptación socioeconómica no pueden resolverse directamente mediante la política. Únicamente pueden remediarse por cambios de comportamiento o aclimataciones o por un acompasamiento de las poblaciones [...], lo que evidentemente requiere un plazo de tiempo mayor que media generación»[1019].

De esta forma, las memorias de la crisis no son capaces de nominalizar un futuro posible. Detrás de ellas se instala la nostalgia de lo perdido y si bien existe una especie de instalación sobre la inevitabilidad del fenómeno asociado a la industria del carbón, sigue siendo tan fuerte

---

[1017] Ibídem, p. 37.

[1018] Ibídem, pp. 38-39.

[1019] Ibídem, p. 39.

la cultura minera como foco de identidad que su rescate sirve incluso para invocar al nuevo gobierno en función de conflictos presentes. Sin embargo, el problema de fondo radica en que la cultura minera no puede traspasarse a nuevas generaciones y estas no logran situarse o reinventarse aún fuera de ese marco, para continuar la construcción de un futuro posible. A diferencias de espacios mineros del cobre como Sewell, o algunas oficinas salitreras como Humberstone, en Lota sigue existiendo una comunidad viva, no ha habido despoblamiento, siguen habitándola seres humanos que resisten los problemas de integración a un capitalismo cuyo crecimiento desigual los golpea día a día.

4. Memorias de la crisis: el relato generacional y la cultura política

El relato generacional está presente en la estructura narrativa de dos formas. En primer lugar existen diferencias de experiencia vivida en los actores. La generación que no se siente cercana a la experiencia minera mira el cierre de la mina de una forma particular y paradójica. Aunque su experiencia no esté asociada a los saberes construidos de la propia actividad laboral, muchos de ellos tuvieron padres, abuelos o hermanos mineros y por ende han recibido transferencia del saber minero, por vía de la coexistencia intergeneracional.

Ese saber permite construir la idea del «ser minero» como una categoría identitaria trascendente y cuya profundidad de experiencia no se condice precisamente con su potencialidad de futuro o expectativa. Un entrevistado afirma:

> «A mí nunca me gustó la mina, se sufría mucho» (Diego, estudiante, 26 años).

Sin embargo, el mismo entrevistado agrega más adelante, cuando se refiere al cierre de la mina:

> «No me gustó que la hayan cerrado, porque se perdió la identidad de Lota, se perdió gente que era valiosa».

Ese relato es paradójico: «No queremos la mina, no queremos ser mineros», pero precisamente en el ser minero estaba constituida la identidad lotina. Ese relato generacional de los más jóvenes tiene la contrariedad de la crisis. No querer ser minero también es una imposición normativa y política, constituida por la propia objetividad del cierre. Ya no es posible integrar en el relato generacional la posibilidad del futuro en la lectura de las experiencias históricas del pasado. Es necesario reinventarse, pero el problema es que persisten los mismos códigos semánticos y los mismos relatos en los que los sujetos se reconocen como actores de su época. Este relato generacional tiene el conflicto de un reconocimiento ensimismado, un reconocimiento que se agota en un pasado fosilizado y que no puede salir

del círculo de la mirada hacia un pasado que no orienta el futuro. La expectativa de la experiencia está cada vez más alejada de este relato generacional.

La segunda forma en que aparece el relato generacional está referida a la construcción de lo venidero, de las generaciones sucesoras. Es el relato de los que vivieron la crisis como parte de la generación activa. Los más viejos ven en los jóvenes la esperanza de continuar con Lota, aunque las expectativas no puedan ser construidas con referencia a las viejas experiencias, que parecen ahora anquilosadas en un patrimonio poco productivo.

Sobre el futuro de la ciudad, resaltan este tipo de relatos:

> «Va a depender mucho de la juventud, porque la única posibilidad que haya futuro de la gente de Lota, es que sea capaz de estudiar y especializarse [...]» (Juan, ex dirigente sindical de ENACAR, 61 años).

Como indica Koselleck:

> «[...] la experiencia acumulada y la capacidad de procesar las experiencias únicas constituyen un patrimonio finito, distendido entre el nacimiento y la muerte de un hombre, y que no puede extenderse ilimitadamente ni sobrecargarse en exceso. Todo lo que puede decirse acerca de la experiencia de la repetición y el procesamiento de la unicidad se refiere siempre a las generaciones que conviven, cuyo enriquecimiento recíproco es siempre comunicativamente posible»[1020].

De esta forma, considerar la generación como clave analítica, al estudiar las memorias de la crisis o de las crisis, es otra de las variables que contribuyen a complejizar los análisis de la subjetividad narrativa y la construcción de los relatos históricos de los actores sociales subalternos. La generación debe considerarse como una entidad sociológica e histórica, que suele:

> «[...] definirse sobre la base de que ciertos grupos de individuos han vivido hechos históricos determinados a una misma edad, de lo que puede inferirse una socialización común, lo que les distingue, separa de —o quizás enfrenta con— otros conjuntos constituidos a su vez por individuos nacidos en zonas de fechas anteriores o posteriores a la considerada»[1021].

Por ello, la generación y en particular la interacción generacional nos aportan elementos claves para analizar las complejidades de un fenómeno que ha sido escasamente estudiado en Chile, desde la perspectiva de la subjetividad de los actores sociales.

[1020] Ibídem, p. 40.

[1021] Julio ARÓSTEGUI, op. cit., p. 113.

Por ello coincidimos con Aróstegui en que:

> «[...] la interacción generacional como un proceso productor de realidades históricas perceptibles, como origen y vehículo de acciones históricas, en política, las instituciones culturales, el mundo laboral o las formas de vida y como instrumento de explicación posible de cambios históricos, no ha sido utilizada prácticamente nada por el análisis historiográfico»[1022].

La interacción generacional puede servir también como vehículo para analizar la cultura política de una localidad, espacio o grupo. Entenderemos por cultura política todo el haz de procesos constitutivos de los estilos, representaciones y formas de producción simbólica que estructuran el soporte de las identidades políticas de los actores[1023].

La forma como se ven los actores, y cómo creen que son vistos, se traslapa en el relato intergeneracional y crea unidades de experiencia, soporte de los procesos que estructuran las identidades sociales. Estas unidades narrativas, de producción y transferencia de subjetividad, levantan una mirada que condensa y da posibilidades de intercomunicación a las diferentes formas narrativas.

Los lotinos sienten, a propósito de la crisis, que su identidad asociada a la imagen del minero combativo es señal de orgullo pero, paradójicamente también, un lastre con el que deben cargar:

> «Los empresarios no creo que estén dispuestos en ir a instalarse a Lota, un poco porque ellos saben que los lotinos son *re* difíciles de dominar. El lotino siempre va a meter boche por lo que cree justo, pero al empresario no le gusta esto» (Juan, ex dirigente sindical de ENACAR, 61 años).
>
> «Desde que yo tengo conocimiento de la historia de Lota, siempre han tratado de borrarla del mapa, o lo que sea. A Lota siempre quieren tenerlo como un país extranjero, como que son soviéticos, o sea: como que son todos comunistas, y ese es el problema» (Iván, ex minero de ENACAR, 51 años).

En los relatos de memoria, la disyuntiva generada por la crisis está planteada por el peso de la experiencia, la identidad roja y el cierre de la mina. Ser minero, en un pueblo que exhala la historia minera y sin minas donde trabajar, encierra la paradoja de un pueblo y sus memorias que no encuentran lugar donde narrarse hacia el futuro.

[1022] Ibídem, p. 114.

[1023] Cristina MOYANO. *MAPU o la seducción del poder y la juventud. Los años fundacionales del partido mito de nuestra transición. 1969-1973*. Santiago: Ed. Universidad Alberto Hurtado, 2009.

5. Memorias de la crisis: patrimonialización del espacio

El cierre de las minas de Lota y Coronel en los inicios de la década del noventa significó un duro golpe a la comunidad carbonífera, que desde hacía años vivía la decadencia cotidiana de un mineral que fue reemplazado por otras fuentes energéticas o importado desde otros espacios geográficos en los que se producía a menor costo. La crisis del carbón fue una de las primeras grandes crisis sociales vividas en los gobiernos democráticos. Desde inicios de la década del noventa se pensaban estrategias de reconversión para la zona, considerando lo complejo de un cierre abrupto. Sin embargo, casi veinte años después de las primeras medidas económico-sociales, existe el consenso de que el proceso de reconversión constituyó un rotundo fracaso.

Sin embargo, uno de los pocos fenómenos que ha tenido cierto éxito en la zona ha sido la creación de un circuito cultural, que no formó parte del proyecto de reconversión productiva, pero que estuvo asociado a su implementación y desarrollo. Recién iniciada la década de 1990, algunos actores sociales visualizaban el potencial lotino hacia el turismo como una de las actividades que pudiera recomponer la economía local. En el diario *El Sur* se informaba el 18 de septiembre de 1990 que la Empresa Nacional del Carbón (ENACAR) invertiría en un proyecto turístico para recuperar el parque de los fundadores de la industria carbonífera, los Cousiño, así como la habilitación de algún pique minero que pudiera servir de atractivo a los intereses de posibles visitantes, en especial por las características de la explotación en la zona, que se interna varios kilómetros bajo el mar. De esta manera, uno de los componentes estructurales de la crisis, que explicaba a juicio de expertos los altos costos productivos, podía usarse como foco de atracción turística.

Al año siguiente, el mismo periódico informaba que la actividad turística que estaba proyectándose sería gestionada por el Servicio Nacional de Turismo (SERNATUR)[1024] y que también se analizaba la posibilidad de implementar un museo del carbón en la zona[1025]. Sin embargo, a partir del año 92 y hasta el año 96 la agudización del conflicto social, producto del cierre inminente de la mina, generó la disolución de dichos planes, por lo que el gobierno y el Parlamento se concentraron en negociar un plan de reconversión cuyos puntos centrales consistían en los montos de las indemnizaciones y planes de retiro, así como el incentivo a la instalación de un parque industrial en la zona que permitiera reocupar la mano de obra

[1024] *El Sur*, Concepción, 2 de febrero de 1991.

[1025] *El Sur*, Concepción, 18 de septiembre de 1991.

cesante. El tema cultural asociado a la construcción de un circuito turístico desaparecía de la prensa.

El 19 de mayo de 1996 el presidente del directorio de ENACAR, Luciano Valle, después de una larga huelga obrera, afirmaba que el cierre de la mina estaba descartado[1026] y el 31 del mismo mes se informaba de «la aprobación plan de desarrollo para Lota, paralelo al de reconversión, que comprende 2.400 millones de pesos para alcantarillado, capacitación y desarrollo de la PYME»[1027]. Sin embargo, las movilizaciones de los trabajadores no disminuían y en julio del 1996, tras una larga huelga de más de sesenta días, se anunció el cierre definitivo de la mina.

La crisis del carbón fue ampliamente cubierta por los medios de comunicación, en especial producto de las grandes manifestaciones de trabajadores de la zona, quienes incluso se movilizaron hacia la capital y se establecieron por varios días cerca del palacio de gobierno. En ese marco, Luis Ortega, doctor en Historia por la Universidad de Londres y experto en Historia económica, fue invitado a un programa radial y a uno televisivo en el canal Red TV para analizar los efectos sociales y económicos que generaría el cierre de la mina. Al respecto, el doctor Ortega recuerda que a la mañana siguiente del anuncio del cierre definitivo de la mina:

> «[...] me invitaron al programa de las nueve de la mañana de Radio Cooperativa y ahí había varios panelistas, y el consenso era que, con esto, Lota se moría y que rápidamente iba a despoblarse. Yo dije que no estaba tan seguro, ya que experiencias como las ocurridas en pueblos ingleses, en las que se habían cerrado yacimientos carboníferos en la época de la Tatcher, con enfrentamientos horribles, se habían convertido en circuitos turísticos culturales. Y que por otro lado, teníamos la experiencia de que en el año 92 se habían cerrado los yacimientos de Schwager, y Coronel no estaba muerto... Así que yo dejé planteada esa idea y alguien dijo: "¿Usted cree que esto se podría hacer?"; y bueno, esto era un tema de voluntad política, porque el Estado seguía siendo dueño de todo lo que quedaba ahí. En la noche me tocó ir a un programa de televisión de un canal que se llamaba la Red y ahí insistí con la idea. Yo no sé si fue por eso o por qué, pero como a la semana me llamaron de la Fundación Chile»[1028].

De esta forma resurge nuevamente la idea de retomar la propuesta esbozada tempranamente en 1991 de construir un circuito cultural en la zona de Lota. El 19 de abril de 1997, el entonces director ejecutivo de CORFO, Eduardo Bitrán, anunciaba que CORFO se haría cargo de

[1026] *El Sur*, Concepción, 19 de mayo de 1996.
[1027] *El Sur*, Concepción, 31 de mayo de 1996.
[1028] Entrevista a Luis Ortega, enero de 2011.

los activos de ENACAR para gestionar su reutilización turística[1029]. En primera instancia, dichos activos serían licitados a entidades públicas y privadas que manifestaran su intención de participar de dicho proyecto. Finalmente, la encargada de gestionar esta propuesta resultó ser la Fundación Chile, que recibió en comodato algunos activos, dentro de los cuales los más importantes fueron la antigua central hidroeléctrica de Chivilingo, el parque de Lota, la casa de la antigua administración y un pique al que se le puso el simbólico nombre de El Chiflón del Diablo[1030].

La Fundación Chile pidió la asesoría del historiador, quien nos cuenta:

> «[...] me dijeron que en esa instancia con el pueblo no se podía hacer mucho, porque la gente iba a seguir viviendo allí, por lo menos, calculaban, por un periodo de cinco años; pero que ellos querían conversar sobre qué podía hacerse con tres lugares, que eran de sur a norte: la central hidroeléctrica de Chivilingo; en segundo lugar, el parque —de hecho, la idea de ellos era el parque, que fue uno de los huesos duros cuando ya empezó a diseñarse el conjunto—; y finalmente querían ver la posibilidad (no conmigo, porque yo no soy técnico) de qué pensaba acerca de habilitar un circuito al interior de uno de los piques; y yo les dije que eran los tres grandes lugares, pero quizás también había que pensar en un museo. Un museo en que, ojalá, para tener objetos se convocara a la comunidad, para que aportaran fotografías, objetos, etc., todo lo que podría servir y lograra de alguna manera entusiasmarla. Y lo otro que se me ocurrió en ese momento fue que para realizar esto había que hacerlo capacitando a la gente de ahí»[1031].

En este relato surgen dos ideas importantes. En primer lugar, cierto esbozo de posibilidad del despoblamiento de Lota, quizás emergido de otras experiencias históricas como las que hemos nombrado. En segundo lugar, la constatación de que esta propuesta surge como algo exógeno a la comunidad, todavía enfrascada en disputas con el gobierno y resistiendo el cierre. Este último elemento es muy importante para comprender no solo las distancias, sino también el desapego de la comunidad a este proyecto cultural que podría haber servido para disputar la resignificación de su propio pasado.

De los tres espacios elegidos para construir el circuito cultural de Lota, uno de los más significativos junto con el parque fue la construcción de un museo. En dicho museo se instala ordenadamente un discurso sobre el pasado de corte institucional, erigido por expertos en la temática y con la asesoría de Luis Ortega. Tal como recuerda este historiador, la instalación de

[1029] *El Sur,* Concepción, 22 de abril de 1997.

[1030] Nombre que popularizó Baldomero Lillo en uno de los cuentos que componen la obra *Subterra*.

[1031] Entrevista a Luis Ortega, enero de 2011.

un discurso ordenador sobre dicho pasado no resultaba fácil, porque implicaba, ya sea implícita o explícitamente, estructurar «un relato» sobre el pueblo, por sobre la posibilidad de incorporar muchas memorias y experiencias sociales que habían vivido en ese espacio. A Ortega le interesaba resaltar particularmente el aspecto productivo:

> «[…] por deformación profesional; pero se manejaban otras ideas que tenían mucho que ver con darle más énfasis a la cuestión empresarial de cómo, quiénes, el estilo de vida de la capa administrativa… Y bueno, se habilitó la casa que estaba en mal estado y se comenzó a trabajar primero que nada rescatando patrimonio fotográfico, porque cuando cerró esto, ocurrió lo que ocurre en estas circunstancias: que la gente se llevó mucho para la casa y tuvimos que hacer un trabajo de detectives para averiguar dónde estaban las fotos, que estaban en Concepción en la casa de un ingeniero que se las había llevado. Montón de fotos, te estoy hablando de cerca de ochocientas fotos. Y [hubo que] empezar a ver en las diversas dependencias, porque la CORFO ya estaba empezando a entregar los edificios administrativos a diversas instituciones, qué sé yo, al INP, a todos los organismos que venían a implementar planes de capacitación, pago de los subsidios de cesantía, etc. Empezamos a sacar libros de registro de contabilidad, de compras, etc., y logramos diseñar un museo que fue, como todo en este país, una *transaca*. Quedó con harto de los Cousiño, bastante de los administradores, porque se le quiso dar mucho énfasis a la presencia de los extranjeros. Sin embargo, logramos meter bastantes fotografías de trabajadores y diseñamos también salas que tenían que ver con otras actividades que se habían desarrollado en Lota, por ejemplo, la fábrica de enlozados y cuestiones eléctricas como aislantes, entre otros»[1032].

Para Ortega era muy importante resaltar el aspecto productivo, no solo como afirma él por «deformación profesional», sino porque veía en ese ámbito la posibilidad de situar la actividad carbonífera como un polo de desarrollo industrial. Esto hubiera posibilitado apropiarse de un pasado en el que no todo fue carbón y en el que Lota desempeñó un rol importante en el proceso de modernización capitalista nacional.

> «Lota era más que una mina de carbón. Yo te puedo enumerar seis actividades, qué sé yo: fábrica de gas, fábrica de ladrillos refractarios, usinas, fábricas de enlozados, fábricas de asfalto, fábrica de botellas. Yo siempre he dicho: Lota no solamente fue una cuestión donde había un yacimiento de carbón, sino que fue la primera ciudad industrial de Chile, y eso no se explota. Por ejemplo, la primera planta telefónica que hubo en Chile, instalada al año siguiente de que se presentó el teléfono en sociedad en la exposición internacional del centenario de Estados Unidos en Filadelfia. Yo entiendo que eso no te asegura que se vaya a reproducir algo así, pero en términos de discurso e identidad… la

[1032] Entrevista a Luis Ortega, enero de 2011.

> gente dice: "¡Ah!, si nosotros tuvimos el teléfono, podemos tener cualquier cosa, como un Lota *valley*…". No se trabajó en ese sentido. Ahora nosotros estamos trabajando con esta niña desde los colegios, esta identidad lotina que amplía el mundo del carbón»[1033].

De esta forma, un discurso más amplio no solo puede ayudar a resignificar el pasado, sino a repensar también las expectativas de futuro, hoy encerradas en un recordar nostálgico. Para este historiador la potencialidad de la historia está precisamente allí donde termina la memoria y se convierte en nuevo material para rearticularla.

Sin embargo, el discurso museológico que se instaló en Lota no solo no ha contribuido a la resignificación del pasado por la clausura de la actividad carbonífera, sino también por lo ajeno que lo sienten sus propios habitantes:

> «Hasta cierto punto puede decirse que la comunidad no siente propio lo del circuito. De hecho, cuando yo voy para allá, una de las preguntas que hago es: "Bueno, ¿la gente de Lota viene o no viene?". Muy poco, me responden. La idea del rescate patrimonial funcionó mal, la idea de que la gente aportara; esa cuestión es fundamental y no se hizo una iniciativa que incorporara a la comunidad y en la que se les preguntara: "Mire, ¿cómo le gustaría a usted que fuera el museo?"… Voy a decir más: mayor impacto tuvo lo que se hizo allá cuando se filmó *Subterra*, porque esos *gallos* sí lo hicieron, se metieron con la comunidad, les preguntaron, averiguaron, rescataron tradiciones, metieron gente en la película. El día que se estrenó *Subterra* allá, hubo dos funciones: una para la comunidad y otra donde estaban los actores, gente del gobierno de Lagos, etc. Y sucedió una cosa extraordinaria: la función que era para la comunidad tuvo que ser repetida tres veces. Cada vez que se dio la película, al final la gente cantaba el himno del minero y salía marchando del teatro. Eso sí que les llegó, porque no se vieron solamente en la pantalla sino que también vieron que sus tradiciones estaban ahí»[1034].

El museo, por tanto, no logró concitar la memoria de la comunidad y tampoco ha tenido el efecto económico esperado. Las características del circuito cultural, en especial su duración, hacen que los turistas no vean la necesidad de instalarse en Lota. Por ello el impacto en la economía local es pobre, así como también el escaso empleo que ha generado, aun cuando este componente estuvo claro desde su gestación. Sin embargo y pese a ello, ha sido una de las actividades más exitosas de la reconversión de la ciudad.

Por último, para Ortega, la memoria lotina sigue encerrada en su minería carbonífera, porque eso le ha permitido a muchos hombres seguir teniendo una identidad, fuertemente socavada

---

[1033] Entrevista a Luis Ortega, enero de 2011.

[1034] Entrevista a Luis Ortega, enero de 2011.

por la nueva estructura laboral de la zona, pues han sido principalmente mujeres quienes se han convertido en el sostén del hogar y han logrado insertarse en las dinámicas regionales de desarrollo. Así, según Ortega lo que prima en Lota

> «[...] es la nostalgia con un muy fuerte resentimiento —porque esta fue una decisión de Santiago, de un día para otro—, conviviendo con un mito en Lota: que la mina puede abrirse mañana... ¡y nada, la mina está muerta!»[1035].

«¡La mina está muerta!», concluye tajantemente Luis Ortega, y quizás tan muerta está, que la identidad carbonífera suscitó la posibilidad de convertirse en estatua, en monumento, en nuevo lugar de memoria y patrimonialización de una cultura inexistente. El 17 de abril de 2007, una década después del cierre de la mina, los diputados Manuel Monsalve y Raúl Sunico presentaron una moción parlamentaria para la construcción de un monumento como homenaje a los ex mineros del carbón. La fundamentación de dicha propuesta contiene elementos muy significativos respecto de las imágenes que se estructuraron sobre la cultura obrera carbonífera; ellos sustentaron la discusión parlamentaria que concluyó con la aprobación de la propuesta en 2009. Según los diputados que iniciaron la moción, la actividad carbonífera fue una de las actividades más sacrificadas:

> «En efecto, esta actividad fue desarrollada en base al esfuerzo, sacrificio y sufrimiento de miles de personas que hicieron de ella una forma de vida. La vida del minero se caracterizó por la constante lucha por el respeto de sus derechos laborales y la búsqueda de un sistema más justo que permitiera una correcta protección tanto en materia de seguridad social como de accidentes del trabajo. En este contexto, la lucha de los mineros del carbón y sus familias se presentó al país como la batalla de los débiles y desposeídos frente a los poderosos, como expresión de los principios de justicia social que sirvieron de símbolo para que nuestra sociedad dejara de mirar con indiferencia aquel conflicto social»[1036].

Los diputados socialistas Monsalve y Sunico aportaron un discurso de la clase obrera que Eduardo Valenzuela, sociólogo antes mencionado, declaraba muerta, y que contribuye a la mantención del ideario de la zona roja, pese a la alta votación de la derecha neoconservadora en esa región. Esta imagen de la cultura obrera carbonífera es coincidente con la de los propios pobladores, quienes previamente argumentaban que es precisamente esa idea la que «espantó» a los empresarios, quienes se resistieron a invertir en Lota. Diez años después de la reconversión, esa imagen se mantenía y quería ser el sustento del monumento.

[1035] Entrevista a Luis Ortega, enero de 2011.

[1036] *Historia de la Ley n.º 20.349*. Biblioteca del Congreso Nacional, 2 de junio de 2009, p. 4.

Según los diputados, este monumento constituye un homenaje y un agradecimiento a los aportes que a la lucha social hicieron cientos de obreros y sus familias. Sin embargo, reconocen que dicha cultura está desapareciendo y quizás por ello pueda transformarse en monumento. Para los diputados:

> «[...] en la ciudad de Lota, a pesar del tiempo transcurrido desde el cierre de las minas, aún es posible sentir el olor del carbón consecuencia de los largos años en que esta actividad constituyó el eje de su auge y de su caída»[1037].

Ese «olor del carbón» indica la presencia nostálgica, la conservación de un imaginario inocuo, la erección del monumento como la mejor forma de materializar lo que ya no está. Para el diputado socialista Encina:

> «[...] la construcción de un monumento en homenaje a los ex mineros del carbón encierra un enorme simbolismo, toda vez que no solo reconocemos así el aporte del movimiento obrero al desarrollo económico, a la cultura de Chile, que muy bien describen las líneas de Baldomero Lillo en su libro *Subterra*, sino también la tremenda deuda que tiene la sociedad chilena con los mineros del carbón, ya que la protección social que les correspondía no llegó a todos estos trabajadores. Espero que muchos sigan luchando por conseguir el pago de esa deuda»[1038].

La propuesta del monumento fue aprobada por todos los miembros de la Comisión y de la Cámara de Diputados como parte de un trámite simple. Sin embargo, en la discusión parlamentaria —por la intervención de Iván Norambuena, diputado por la UDI— la derecha política quiso hacer hincapié en que:

> «[...] también es importante recordar que la decisión de cerrar las fuentes de trabajo de los mineros del carbón fue del entonces presidente de la República Eduardo Frei Ruiz-Tagle, actual precandidato presidencial y senador. Seguramente, se trató de una decisión amparada en informes técnicos y económicos, aplaudida por lo grandes economistas y expertos en cifras macroeconómicas, pero sin ningún componente de responsabilidad social y lejos de la realidad que vivía todo un pueblo, al cual le mataron el corazón que lo hacía funcionar. / Hace años, miles de familias viven un drama, pues los planes destinados a mitigar esa cesantía obligada fueron un completo fracaso. Sin embargo, nadie, hasta el día de hoy, asume los costos de ese fracaso, que transformó a esa Lota próspera y alegre en una ciudad gris y con muy pocas esperanzas. Han pasado dos gobiernos de la Concertación después del cierre, más de diez años, y Lota y su gente ven con desesperanza el futuro. Las promesas que se les hicieron para aminorar la tragedia —como todas a que nos tienen acostumbrados las autoridades del gobierno

[1037] Ibídem, p. 8.

[1038] Ibídem, p. 14.

de la Concertación, sobre todo en años electorales— se las llevó el viento, y la pobreza en que se encuentran sumidos los ex mineros y sus familias aumenta cada día. Me interesa dejar claro que no estoy en contra de la construcción»[1039].

Con ello se instala la disputa política por la resignificación, ya que mientras la derecha argumenta que Lota antes del cierre era una ciudad «próspera y alegre», lo que no se condice con los indicadores económicos y sociales de esos años, el sector de izquierda de la Concertación quiere homenajear a una cultura obrera de forma nostálgica, cuya ausencia es invocada a continuar una lucha en un no lugar.

Por su parte, el senador Alejandro Navarro, en ese entonces todavía socialista, reinstala lo que Luis Ortega denomina el «mito de Lota»: la posibilidad de reapertura de la mina, invocando de esta manera a mantener la cultura obrera carbonífera como soporte clave de un futuro resurgimiento. Según el senador Navarro:

> «Dicho mineral vuelve a cobrar vigencia en la generación energética. Una industria que ya se creía muerta, entonces, rejuvenece. Por tanto, cabe regular la extracción; y en este caso, particularmente la realizada en los pirquenes de la zona. Un monumento da cuenta de la historia de los mineros, de su dignidad. Voy a votar a favor el proyecto, porque recoge la memoria de muchos mártires, de hombres que, desde principios del siglo pasado, murieron en las faenas de extracción en las comunas de Coronel y Lota, en la provincia de Arauco, marcando un hito en el desarrollo productivo nacional, especialmente en el campo energético»[1040].

En la misma línea aporta al debate el senador Sabag, quien afirmaba:

> «[...] tengo la esperanza de que esa actividad pueda renacer. En este momento se están construyendo en Coronel dos grandes centrales termoeléctricas y se proyectan otras dos, con lo que se llegaría a tres mil megavatios. Entonces, es evidente que se va a necesitar mucho carbón. Sé que el de nuestra zona no es de alta calidad ni de gran contenido calórico. Pero, sí, un porcentaje de él se va a ocupar en la generación de energía. Y, justamente, las centrales se construyen cerca de los puertos, pues se requerirá también carbón importado, que es de mayor contenido calórico. En todo caso, a no dudarlo, por aquella vía de nuevo tendrán ocupación miles de trabajadores. Y ojalá se halle al frente de esa fuente productiva el sector privado y no el Estado. Por consiguiente, estimo oportuno que les rindamos homenaje a dichos trabajadores mediante la aprobación del proyecto de ley en debate»[1041].

[1039] Ibídem, p. 14.

[1040] Ibídem, p. 29.

[1041] Ibídem, pp. 32-33.

Así, reconsiderando las propias medidas del cierre, con esperanzas de una futura apertura, reposicionando la figura del mártir obrero en las luchas sociales, se llegó al acuerdo final de autorizar la construcción del monumento de homenaje al minero, cuya significación quedaba abierta en el debate parlamentario. Dicha ley se promulgó el 26 de mayo de 2009 y se publicó el 2 de junio de ese año. Sin embargo, coexisten el discurso de sustento de la ley, la imagen de la zona roja y Lota con un futuro posible solo si se logran volver a poner en funcionamiento las viejas minas del carbón. Otra reinterpretación del pasado no existe, y el futuro fuera del carbón tampoco.

6. Memoria y crisis. A modo de conclusión

Las memorias de una crisis tienen múltiples aristas. Constituidas por la unicidad del fenómeno que se estructura como hito de lo inusual y lo inesperado, convergen en ellas distintas temporalidades históricas y múltiples elementos, entre los cuales cabe consignar, como valiosos teórica y metodológicamente, la interacción generacional y la cultura política en espacios locales o regionales, que tienen alta incidencia en la configuración de las identidades sociales.

Hemos tomado la crisis del carbón en la ciudad de Lota en Chile para ejemplificar cómo estos elementos pueden combinarse en un análisis para contribuir a los estudios sobre las narrativas subjetivas de los actores subalternos. La cultura política constituye un sustrato donde lo simbólico puede apreciarse de manera distinta, y en la que los relatos cobran sentido más allá de lo meramente enunciado por los propios actores. En la combinación de las dos categorías en las que se estructura la posibilidad de percibir el tiempo histórico (experiencia y expectativa), el relato generacional constituye diferencias legibles a la luz de la cultura política local. Si una memoria puede ser parte de la construcción de futuro, depende precisamente de cómo se combinan algunos de estos factores.

Las memorias circulan en los distintos espacios sociales a través de múltiples soportes materiales e inmateriales que van estructurando una narración del pasado. Según Pierre Nora, podría decirse que las postrimerías del siglo XX y los inicios del XXI están marcados por un *Memory Boom*, en el que los distintos actores sociales disputan la apropiación de un pasado y tratan de dejarlo estructurado en lugares de memoria visibles. En el caso de Lota, la construcción de un circuito cultural, con un museo y la habilitación de un pique, estructura un soporte de la memoria minera que puede actualizarse permanentemente. Sin embargo, las minas están cerradas y es poco probable que puedan reabrirse.

La construcción de un monumento al minero potencia también la cultura minera y enfatiza la lucha social que habría sido la característica de estos trabajadores. Se habla del *minero*, masculinizando un pasado que desdibuja a la mujer y a los niños. Se habla del *obrero*, cuando estos casi han desaparecido bajo las nuevas dinámicas de salarización del capitalismo global. Se estructura en función de una nostalgia combativa que sigue alimentando el mito de la zona roja.

Sin embargo, las identidades estructuradas son solo de resistencia. El encierro sobre un pasado reconsiderado a la luz de una actividad cuya posibilidad de reapertura es escasa, vuelca a una ciudad completa a una incapacidad de reconocimiento en el presente y por ende, con mermadas herramientas para construir un futuro.

VI. MEMORIA HISTÓRICA Y REPOSITORIOS INSTITUCIONALES

Archivo Histórico y Memorial de Río Grande del Sur: encuentro de trayectorias

Rejane Silva Penna
Pontificia Universidad Católica de Río Grande del Sur

Leonor Schwartsmann
Pontificia Universidad Católica de Río Grande del Sur

1. Intrtoducción

La Secretaría de Estado de la Cultura de Río Grande del Sur coordina una gama amplia y diferenciada de instituciones que guardan gran parte de la memoria histórica y artística de esta región. Pensamos relatar los caminos de dos instituciones, las cuales, en su búsqueda por ofrecer servicios de calidad y por corresponder a la inmensa responsabilidad que les fue destinada, terminaron cruzándose, discutiendo problemas, vislumbrando soluciones y aunando esfuerzos físicos y humanos para la consecución de sus tareas.

Desde 1903, el Archivo Histórico (Arquivo Histórico) mantiene bajo su custodia documentos que remontan al siglo XVIII, provenientes de las varias funciones ejercidas por el gobierno del actual estado, que retratan la vida política, administrativa y económica de Río Grande del Sur.

También guarda diversos archivos particulares, conjunto de documentos recibidos a través de donación o compra, relativos a personajes con desempeño significativo en la historia e incluso, fotografías y mapas.

El material es de soporte frágil (papel), lo que exige iluminación y climatización especiales para su preservación. Esto no ocurrió siempre, pues la institución, a lo largo de los años, ocupó varios edificios, y algunos de ellos no ofrecían las mínimas condiciones para la función. El resultado es que gran parte de la memoria histórica se perdió, desintegrándose, deteriorándose o, simplemente, desapareciendo, ya que no existía un adecuado sistema de seguridad.

El Memorial[1042] de Río Grande del Sur tiene una historia más reciente. En 1996 el gobierno de dicho estado, junto con empresas privadas, se propuso transformar la finalidad del bello edificio de Correos y Telégrafos de Porto Alegre. Situado en pleno centro de la capital, designado como patrimonio histórico en 1980 por el IPHAN —Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional—, fue construido entre 1910 y 1913 sobre la base de un proyecto del arquitecto alemán Theodor Wiederspahn, el más importante de Porto Alegre a comienzos del siglo XX[1043]. El inmueble pasó por una cuidadosa restauración que, preservando en lo posible sus características originales, lo adecuó para la instalación del memorial, proceso concretado a través de un convenio entre el gobierno federal y el de Río Grande del Sur, firmado en setiembre de 1996. Fue acordado, en esa ocasión, que la antigua sede de los Correos y Telégrafos hospedaría un local de difusión de la cultura y memoria riograndenses. Este acuerdo de cesión del edificio implicaba, también, la creación de un museo postal y una agencia filatélica.

Después de una intensa reformulación de espacios, el memorial fue inaugurado en 2000 con la propuesta de ser la vitrina de Río Grande del Sur; o sea, mostrar a los visitantes segmentos, *flashes*, síntesis de la historia del sur. Para ello había televisores en las cuatro salas de exhibición, ubicadas en los laterales del gran salón principal, con videos de quince minutos que abarcaban diversos temas. Al mismo tiempo, frente a las columnas distribuidas en el lugar —cada una destinada a una figura histórica—, sendas computadoras permitían la interacción con el público a través de juegos, cortometrajes, etc. sobre el respectivo personaje. Una «línea del tiempo» circundaba toda la sala y expositores mostraban documentos relativos a cada período.

En el piso superior están localizadas las salas de exposiciones; en la planta baja, el área administrativa, sectores de los Correos y Telégrafos, un museo del BANRISUL (Banco do Estado do Rio Grande do Sul) y una pequeña cafetería. Una parte del segundo piso fue ocupada por el casi itinerante Archivo Histórico. Se esperaba, así, que este tuviese su morada definitiva y su precioso acervo no sufriese más los daños ocasionados por constantes mudanzas y edificios inadecuados.

De esa forma se cruzaron los trayectos de una antigua institución con otra, novísima, pero con serios problemas en lo que se refiere a su identidad y a lo qué hacer para representar realmente una vitrina de Río Grande del Sur.

[1042] Término que designa institución o centro de difusión de cultura e historia.

[1043] Rejane PENNA y Luiz Carlos CARNEIRO. *Porto Alegre: de aldeia a metrópole*. Porto Alegre: Officina da História, 1996.

2. Dividiendo el espacio: dificultades y caminos paralelos

La trayectoria de las dos instituciones que conviven en el mismo edificio ha sido permeada por algunas disputas y conflictos. La responsabilidad de la manutención del inmueble —determinada por la legislación— pertenece al Memorial, pues ocupa casi toda la planta baja y el primer piso. El segundo piso lo comparte con el Archivo Histórico, el cual posee una sala de investigaciones, otra de restauración, y un local para su acervo y su administración; ocupa aproximadamente la mitad del piso. El espacio es reducido y fue necesario utilizar archivos deslizantes para poder acomodar los documentos.

La realidad con que se encontró el Memorial fue la de una institución nueva, sin perfil exactamente definido, poseedora de amplios espacios, pero con problemas para utilizarlos de forma educativa y atractiva. Además, la falta de recursos dificultó la conservación de los equipos que permitían la interacción con el público. Por otro lado, el Archivo, con un acervo de gran importancia histórica, enfrentaba problemas para tornarlo disponible y de conocimiento público, ya que para este proceso es fundamental la exposición de este material. Según analizó Moraes:

> «[...] la información es generada y transferida principalmente a través de exposiciones. Ella también es construida en el acervo documental [...] y no se agota en la exposición»[1044].

Buscamos, entonces, una alianza que fuese más allá de las disputas de poder, importancia institucional y reclamaciones por invasiones de espacio. Aliamos nuestras carencias: en el caso del Memorial, carencia de acervo propio o disponible en el perfil deseado; y en el caso del Archivo Histórico, de un local digno de la relevancia de su acervo. Las trayectorias personales, entrelazadas a las profesionales, determinaron los primeros pasos teniendo en cuenta la doble titulación académica de la nueva dirección del Memorial (en Medicina e Historia), unión anteriormente establecida por medio de investigaciones conjuntas con la historiógrafa del Archivo Histórico[1045]. Se dieron los primeros pasos y siguieron el rumbo de la Medicina.

[1044] Nilson ALVES MORAES. «Museu, informação e produção de poder na América Latina» en *VIII ENANCIB—Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação. Debates em Museologia e Patrimônio,* Salvador de Bahía, 2007, p. 5. [Traducción realizada para esta publicación].

[1045] Núncia SANTORO CONSTANTINO, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

3. Imágenes y documentos de la Historia de la salud: los espacios, las personas, el trabajo

Es bastante conocida la reflexión de que la velocidad de las transformaciones del mundo contemporáneo y la amenaza de pérdida de nuestras referencias dinamizaron un movimiento, a nivel mundial, destinado a organizar *lugares de la memoria*, término consagrado por Pierre Nora para designar los espacios especializados en preservar y exponer nuestra herencia histórica.

De esa forma, las bibliotecas, archivos históricos y museos, antes apenas depositarios de curiosidades y antigüedades descontextualizadas, asumieron la potencialidad de ser guardianes de memorias en permanente diálogo con la sociedad.

Específicamente, emprender una exposición temática tal vez sea una de las mejores formas de comunicarse, pues:

> «En lo que se refiere a su *interface* directa con el público, los museos son considerados, en teoría, instituciones con objetivos variados, como educación, entretenimiento, información e inclusión social. En este contexto, las exposiciones aparecen como elemento fundamental de la relación ente museos y sociedades, y la expografía se torna, por lo tanto, herramienta de comunicación esencial para la efectividad del proceso de divulgación» [1046].

Así, aunque la variedad de estrategias no se limite a la exposición, este es su medio de comunicación por excelencia y, consecuentemente, el gran diferencial de estas instituciones.

Teniendo en cuenta la significativa colección de imágenes y documentos bajo la custodia del Archivo Histórico, y la posibilidad del Memorial de divulgar la historia y la cultura del estado de Río Grande del Sur, se propuso la realización de una exposición conjunta entre estas dos instituciones, referida a la memoria de la salud. Se pensó también en el creciente interés del público por la forma diversa y curiosa en la que la salud y la enfermedad fueron representadas en los diferentes contextos históricos.

Se eligieron tres salas con excelentes niveles de seguridad, por poseer entrada única y cámaras, así como vitrinas cerradas, cajones expositores y paneles preexistentes. Fueron seleccionados materiales de algunas Secretarías de Estado y reparticiones, como también de archivos particulares, que tradujesen diferentes formas y momentos de la lucha por la salud, pertenecientes al período histórico en el que existe mayor riqueza documental: entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.

[1046] M. J. E. CHELINI y S. B. G. C. LOPES. *Exposições em museus de ciências: reflexões e critérios para análise.* São Paulo: Anais do Museu Paulista, Universidad de São Paulo, 2008, p. 125. [Traducción realizada para esta publicación].

Se trató de exponer las condiciones de hospitales de la misma época, con listas de empleados de algunos de los establecimientos, que detallaban cantidad y sueldos, notificaciones de enfermedades, misivas de las autoridades en las que constan las medidas tomadas para combatir epidemias. Podemos mencionar, por ejemplo, el intercambio de cartas entre el más importante líder republicano de entonces, el ex presidente del estado y del Partido Republicano, Júlio de Castilhos, y su secretario particular, Aurélio Veríssimo de Bittencourt, también secretario de Borges de Medeiros[1047]:

> «9-1-902, ás 8,30 am.
>
> Dr Julio.- Bom dia. O dr. Medeiros vos informa que o italiano da rua dos Andradas n. 115, removido para o Christal, falleceu uma hora depois de recolhido á enfermaria, devendo esse facto ser attribuido a ter estado o doente muitos dias abandonado de recursos medicos e de dieta. Todos os outros enfermos ali existentes estão em caminho de restabelecimento. O Protasio acredita que, extincto o foco do citado 115, estará acabada totalmente a molestia suspeita, que tanto tem dado que fazer.
>
> Como de toda a parte chegam noticias alarmantes sobre o estado sanitario de Porto Alegre, accordaram hontem o Presidente e Protasio em que este passará hoje uma circular telegraphica aos intendentes e delegados de hygiene, informando-os exactamente sobre a nossa excellente situação e recommendando se abstenham de medidas injustificaveis e inconvenientes como por exemplo as adoptadas ja em Pelotas e Bagé, como tereis visto dos jornaes.
>
> O Presidente fica redigindo o telegramma ao Ministro do Interior, representando contra o Caldas. (O regulamento sanitario federal dispõe que os recursos contra actos dos inspectores de saude devem ser dirigidos ao Ministro). Prompta a minuta, irá á vossa apreciação.
>
> Remetto-vos o telegramma do Crescentino [1v] ao qual o Presidente deu agora esta resposta: "Urgentissimo. Sciente vossa resposta, devo prevenir-vos que director hygiene nesta capital respondeu antehontem noite ao inspector saude desse porto, declarando não existir epidemia nesta cidade e estar extincta molestia suspeita que havia constituido objecto pesquizas especiaes, e por sua vez solicitou revogação medidas injustificaveis ahi adoptadas. Á vista, pois, taes informações, não póde inspectoria saude manter prohibição atracação vapores, embarcações procedentes deste porto, porque isso

[1047] Mantuvimos la grafía original, sin correcciones. El uso de esta documentación, tanto como el análisis de formas de utilización de acervos particulares, pueden ser leídos en el artículo: Rejane PENNA y Cleusa GRAEBIN. «Arquivo particular Júlio de Castilhos: cartas, bilhetes e anotações pessoais como fontes históricas» en *Patrimônio e Memória*, vol. IV, n° 2. UNESP-FCLA-CEDAP, junio de 2009, pp. 1-19.

> importaria consideral-o infeccionado. Antes reclamar perante Governo Federal contra essa demasia illegal e prejudicial, espero accordareis com aquella auctoridade a cessação prompta das restricções impostas á navegação. Peço vossa resposta hoje mesmo".
>
> Chamo vossa attenção para o telegramma que hoje recebi do Conrado, em resposta a um meu de hontem, em que lhe pedi exercesse acção junto do Crescentino no sentido de pôr termo á coacção que está soffrendo do Caldas.
>
> Envio-vos telegrammas e a correspondencia postal neste momento recebida».

El rechazo de los positivistas en aceptar tal epidemia iba más allá de los conocimientos de la ciencia para pasar a la esfera de la decisión política (lo que, por cierto, no es nada fuera de lo común). Esta posición oficial del gobierno del estado ofrece posibilidades de conocer los comportamientos de una sociedad que reflejan un sistema de representaciones del mundo, vinculados con formulaciones intelectuales, pensamiento filosófico o científico. En este aspecto, al discurrir sobre las posibilidades de investigación existentes en la reconstitución de un fenómeno epidémico, André Burguière corrobora que:

> «[...] también es analizar la manera como la organización y las normas culturales de una sociedad pudieron digerir las imposiciones del medio natural y enfrentarlas; es resaltar la problemática social y las formas de relación con el cuerpo que cada época expresa a través de sus componentes biológicos»[1048].

Junto con las cartas y documentos oficiales seleccionamos un grupo de imágenes contenidas en antiguos álbumes o pertenecientes a acervos fotográficos del Archivo Histórico y de los otros colabores de esta exposición: Brigada Militar, Asociação Médica de Rio Grande do Sul (AMRIGS) y Santa Casa de Misericórdia. En ellas, por intermedio del lenguaje visual, conocemos y podemos reflexionar sobre prácticas y saberes médicos de enfermería, farmacéuticos y arquitectónicos y sus relaciones; sobre la presencia de enfermedades y de antiguos tratamientos; instituciones asistenciales e instalaciones hospitalarias; además de la presencia de médicos y de mujeres actuando como enfermeras en los mayores conflictos en los que participó Río Grande del Sur, desde la Revolución de 1835, pasando por la Guerra del Paraguay y por las revoluciones de 1893, 1923 y 1930.

La dificultad de localizar a corto plazo el material más significativo relacionado con la Historia de la salud en nuestro estado, nos hizo emprender paralelamente otro trabajo conjunto: *Guia*

[1048] André BURGUIÈRE. «A antropologia histórica» en Jacques LE GOFF. *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 140. [Traducción realizada para esta publicación].

de Pesquisas em História da Saúde. Conforme ya referimos en trabajos anteriores[1049], varios estudios relacionados al tema consiguen nuevos enfoques justamente por utilizar las fuentes primarias de forma prioritaria. Por ejemplo, el texto «Política, atores e interesses no processo de mudança institucional: a criação do Ministério da Saúde en 1953»[1050] analiza ese proceso, relacionándolo con las características particulares del contexto político de la época. Las autoras recurrieron al uso de fuentes originales que les permitieron reflexionar respecto de la constitución histórica de los actores y sus opciones estratégicas para la definición de proyectos políticos e institucionales.

Otro ejemplo es el trabajo «O exercício farmacêutico na Bahia da segunda metade do século XIX»[1051], en el cual, al verificar que los estudios sobre la historia del ejercicio farmacéutico se restringían a describir la progresiva evolución de la farmacología, las autoras recurrieron a la documentación de la Inspetoria de Higiene da Bahia y a la legislación coetánea del tema, junto con documentos sobre farmacéuticos de la capital del Imperio. Asimismo, para hablar de la fotografía como fuente primaria, tomemos el caso de las series de registros fotográficos realizados por las expediciones del Instituto Oswaldo Cruz, analizadas en el texto «Expedições científicas, fotografia e intenção documentária: as viagens do Instituto Oswaldo Cruz (1911-1913)»[1052].

La necesidad de enfatizar la importancia de los archivos históricos para los investigadores, a fin de que se constituyan como lugar de consignación de memorias individuales y colectivas y no locales de olvido, fue el tema del texto «Fontes de interesse para a história e a cultura da saúde: o Arquivo Histórico Municipal de Salvador», en el que sus autoras defienden una postura activa para la integración con la sociedad por intermedio de acciones concretas:

> «En el contexto de la archivología posmoderna (o poscustodial), la actividad de investigación deja de ser aislada y con finalidad específica, y pasa a ser factor de

---

[1049] Rejane PENNA y Leonor SCHWARTSMANN. «História da Saúde e Fontes Primárias - a elaboração do Guia de Fontes do AHRS» en *II Encontro Gaúcho de História e Saúde - Fontes e Acervos da Saúde,* vol. 1. Santa María: Universidad Federal de Santa María, 2009, pp.1-16.

[1050] Wanda HAMILTON y Cristina FONSECA. «Política, atores e interesses no processo de mudança institucional: a criação do Ministério da Saúde em 1953» en *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, vol. 10, n° 3. Río de Janeiro: Casa de Oswaldo Cruz, diciembre de 2003.

[1051] Tânia SALGADO PIMENTA y Ediná ALVES COSTA. «O exercício farmacêutico na Bahia da segunda metade do século XIX» en *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, vol. 15, n° 4. Río de Janeiro: Casa de Oswaldo Cruz, diciembre de 2008.

[1052] Maria Teresa VILLELA BANDEIRA DE MELLO y Fernando A. PIRES-ALVES. «Expedições científicas, fotografia e intenção documentária: as viagens do Instituto Oswaldo Cruz (1911-1913)» en *História, Ciências, Saúde - Manguinhos.* Río de Janeiro: Casa de Oswaldo Cruz, 2009.

> estructuración del papel del archivo histórico en la sociedad. Y, por eso, el archivista asume la función de mediador de la memoria, adoptando el contexto de la producción documental como referencia para preservar y diseminar la información histórica, lo que posibilita, en la actividad de investigación, la capacidad del área para dialogar con el contexto histórico, y no solamente con su texto»[1053].

Buscaron, por tanto, ampliar el acceso a fuentes de interés para la Historia y la cultura de la salud en Bahía y en Brasil, a través de la presentación de los resultados del estudio exploratorio fundamentado en investigación documental, realizada en el acervo del Arquivo Histórico Municipal de Salvador (AHMS). Lo complementaron con la consulta de fuentes bibliográficas, lo que permitió caracterizar tanto la evolución histórico-institucional del AHMS, como su estructura organizativa y el acervo documental que tiene bajo su custodia.

Dentro de esa perspectiva de estímulo a la producción de nuevos conocimientos por intermedio de la valorización de las fuentes primarias es que destacamos el inmenso e importante acervo del Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul, un archivo permanente de la administración pública. Lo que permanece en su acervo sobrevivió al descarte realizado en la documentación, por ser considerado de interés histórico, según las más diversas evaluaciones.

El acceso a ese acervo es proporcionado por instrumentos de investigación o medios de búsqueda genéricos y globales, que incluyen toda la documentación o detallan una parte de ella, como inventarios y catálogos. En general, describen sucintamente el título, fechas, nombres, etc., pero difícilmente efectúan una descripción orientadora. En realidad, la visión de lo que interesa al investigador dentro de las fuentes primarias de un archivo es fragmentada, y exige mucho tiempo y paciencia para mapear por lo menos una parte significativa del acervo.

Pensando en eso, estamos investigando los diversos conjuntos documentales (divididos en fondos, archivos particulares, mapas e iconografía del AHRS) con el fin de elaborar la *Guía de fuentes para la Historia de la salud*. Superando el mandato del conocimiento, dialogamos con nuestros diferentes saberes de las carreras médica e histórica para seleccionar lo que podría interesar a los investigadores de la Historia de la salud pertenecientes a las más diversas áreas.

Existen varios ejemplos bien logrados de guías, como la elaborada por el Consejo Internacional de Archivos de la UNESCO (*Guía de fuentes para la Historia de América Latina*),

---

[1053] Maria Teresa NAVARRO DE BRITTO MATOS y Adriana SOUSA SILVA. «Fontes de interesse para a história e a cultura da saúde: o Arquivo Histórico Municipal de Salvador» en *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, vol. 15, n° 4. Río de Janeiro: Casa de Oswaldo Cruz, diciembre de 2008, p. 1184. [Traducción realizada para esta publicación].

que cubre las fuentes existentes en archivos europeos[1054], además del proyecto *Resgate da documentação histórica Barão do Rio Branco*, del Ministerio de Cultura de Brasil, realizado con cooperación internacional, que ya editó *Guia de fontes para a História do Brasil holandês* y *Guia de fontes para a História franco-brasileira*, entre otros textos[1055]. El trabajo de Véra Barroso, *Açorianos no Brasil*, es también una especie de guía de fuentes en su parte tercera, al transcribir varios documentos del AHRS relativos a la propiedad de tierras[1056]. El propio AHRS publicó algunos, como el *Catálogo da Revolução Federalista*[1057], de 1992.

La preocupación por la elaboración de guías de fuentes relacionados a la salud es reciente. La *Guia dos Arquivos das Santas Casas de Misericórdia do Brasil*, publicada en 2004, contiene informaciones de más de doscientos prontuarios provenientes de hospitales, facultades, asilos, escuelas y cementerios. Las posibilidades de investigación son diversas. Entre estas pueden citarse la formación y vida de las ciudades, la Historia y memoria de la medicina, de la farmacéutica, de la asistencia social y de los cuidados de los pobres, ancianos, menores e indigentes[1058]. Nuestro proyecto es más modesto: en una primera etapa mapea únicamente el Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul; pero nada impide, no obstante, que al término de la tarea lo ampliemos para otras instituciones.

Por ahora, trabajaremos con los millares de documentos relacionados a la Historia de la salud, referentes a la gestión pública, que permiten retratar la vida política, administrativa, económica y social de los siglos XVIII, XIX y parte del XX.

4. Consideraciones finales

Museos, centros de cultura, memoriales y archivos constituyen modelos utilizados en el procesamiento, análisis y exposición de bienes culturales concretos y simbólicos que articulan las instituciones y el patrimonio. Exponemos el ejemplo de la trayectoria conjunta del Archivo

---

[1054] Heloisa L. BELLOTO. *Arquivos permanentes: tratamento documental*. Río de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 4.ª edición, 2006, pp.191-192.

[1055] Ibídem, p. 292.

[1056] Véra Lucia BARROSO [org.]. *Açorianos no Brasil. História, Memória, Genealogia e Historiografia.* Edição comemorativa dos 250 anos do povoamento açoriano do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: EST Edições, 2002.

[1057] ARQUIVO HISTÓRICO DO RIO GRANDE DO SUL. *Revolução Federalista: Catálogo*. Porto Alegre: Secretaria de Estado da Cultura, 1992.

[1058] Yara Aun KHOURY [coord.]. *Guia dos Arquivos das Santas Casas de Misericórdia do Brasil (fundadas entre 1500 e 1900)*, vol. 1. São Paulo: CEDIC PUC-SP / Imprensa Oficial, 2004, p. 26.

Histórico y del Memorial de Río Grande del Sur, lugar en el que trabajamos, buscando mostrar la infinidad de posibilidades de investigación definidas a partir de nuevos enfoques y perspectivas proporcionadas por la interinstitucionalidad. De esta manera pueden ser dimensionadas otras facetas y vertientes de la Historia de la salud, con beneficios tanto para los que integran las instituciones como principalmente para el público en general.

Dos formas de recordar, una forma de valorar: las experiencias del Museo Histórico Provincial Dr. Julio Marc y del Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez (Rosario, Argentina)

Horacio Miguel Hernán Zapata
Universidad Nacional de Rosario

Leonardo C. Simonetta
Universidad Nacional de Rosario – Museo de la Memoria de Rosario

> «Las épocas pretéritas, superponiéndose como capas las unas sobre las otras, se conservan en la ciudad hasta que la vida misma amenaza perecer por asfixia. Entonces, como último recurso de defensa, el hombre moderno inventa el museo».
>
> Lewis MUMFORD, *La cultura de las ciudades*

1. Las *memorias de la Nación*: colecciones y museos en una lectura local

Desde fines del siglo XIX y principios del XX, las diversas repúblicas de América Latina experimentaron cambios de diversa índole. Obnubiladas por el liberalismo y el vértigo del progreso, fueron creciendo en número, diversificando las ocupaciones y alterando las tradicionales costumbres y maneras de pensar de los distintos grupos sociales que componían un complejo mosaico étnico y cultural. La mayoría de los elencos gobernantes del momento advirtieron que era necesario reformular la lógica de dominación y de intervención en el tejido social. La revisión de las políticas culturales y la constitución de un modelo de arte, Historia y cultura nacionales se volvieron tareas tanto urgentes como vitales. Ese contexto colaboró en la emergencia de un considerable movimiento de creación de museos. Lejos de ser una cuestión azarosa, este proceso respondía a la necesidad de las naciones en formación de hallar una *legitimación* y de incorporarse al *mundo civilizado*. En este sentido, los museos han sido caratulados como instrumentos para la reproducción del orden, sostenedores de la hegemonía

de los grupos dominantes y como agentes en la preservación de la desigualdad en el acceso a la cultura.

Ahora bien, como toda institución, el museo se configura a partir de una práctica social específica, que consiste en la actitud de disponer cosas en un lugar de una manera deliberada para construir un cuadro semántico-pedagógico-moralizante y poder mostrar las similitudes y diferencias entre lo antiguo y lo moderno, entre la sociedad que elige rememorar determinadas pautas culturales y aquella sociedad que es representada en esos productos socialmente elaborados y selectivamente escogidos. El museo se presenta como un espacio donde interactúan formas de recuerdo y de olvido. La identidad y la alienación, en palabras de Slavoj Žižek[1059], son precisamente correlativas. En principio, este hecho puede parecer paradójico si se acuerda que es una de las principales moradas que lucha contra el devenir y la superación constante del tiempo.

Así pues, los gobiernos y grupos dominantes de Argentina procuraron conservar aquellos objetos con los que mayormente se identificaba. La apuesta consistía en erigir instituciones museísticas cuyos objetivos giraran en torno a la recolección, conservación y exhibición pública de piezas, documentos y materiales del pasado que proponían una perspectiva cronológica identitaria. Se trataba de una colección de objetos presentados al auditorio bajo la forma de exhibiciones permanentes, por lo general ligadas por su origen a la definición de una ciencia, una Historia y un arte nacionales en el marco de los Estados nacionales que se estaban consolidando. En el proceso de negociaciones simbólicas que constituyó la cultura nacional, las exposiciones diseñaron una audiencia a la que buscaban interpelar, definieron valores culturales diferenciados y contribuyeron a la consolidación de una comunidad imaginada.

Dichos museos exhibieron, entonces, una muestra cultural, histórica, social y artística incompleta, pues priorizaban determinadas *voces* sobre otras que no eran tenidas por legítimas o que carecían de aquellos valores que se priorizaban en la época, tales como la *civilidad,* la *cultura,* el *progreso,* la *educación* y el *orden*. Este tratamiento convertía a los museos por un lado, en el reservorio inclusivo de aquella parte de la cultura material y simbólica reconocida oficialmente como el mejor baluarte de la sociedad; mientras que, por otro lado, los instituía como entidades que excluían otros productos materiales e inmateriales que contradecían el sistema de valores vigente. La práctica conllevaba la tarea de recortar, discriminar, recordar y exhibir el pasado en función de los dictados que cada proyecto. A su vez, la clasificación y la selección de *lo museable* respondía a la confección de un relato y de

[1059] Slavoj ŽIŽEK. *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo XXI Editores, 1992.

una puesta en escena de diversos *actos* de un pasado calificado como *nacional* que, mientras daba forma a determinadas *memorias*, generaba una cuota análoga de *olvidos*. No es de extrañar que se privilegiaran las gestas de los *grandes hombres* mientras se condenaba a la oscuridad a numerosos actores sociales (mujeres, indígenas, afroamericanos, inmigrantes, etc.). El caso de la Argentina es un ejemplo de esta tendencia. Los primeros museos que aparecieron fueron mentados como elementos claves en la formación de una identidad colectiva en paralelo con la consolidación del Estado central a partir de 1880[1060]. Ellos desempeñaron un rol pedagógico al forjar las imágenes de una nación homogénea en el imaginario social de la época. Se trató de una imagen que perduró muchos años y atravesó —a pesar de las continuas pujas por imponer otras visiones políticas no menos controvertidas y pergeñadas desde otros códigos— todo el siglo XX, y que muestra algunas señales, quizás menos fuertes pero ciertamente claras, en los inicios de la nueva centuria que nos toca vivir.

Nuestro propósito es ofrecer algunas reflexiones sobre la organización de los museos en el interior de la Argentina a lo largo del último siglo e inicios del actual, como una contribución al estudio de la memoria histórica. Para ello delineamos algunas trazas de la Historia social de dos museos: el Museo Histórico Provincial Dr. Julio Marc, inaugurado en 1939, y el Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez, de 1968, ambos ubicados en Rosario, una de las ciudades de la provincia de Santa Fe y de la región del Litoral. Tales museos revisten características peculiares desde sus orígenes dado que se perfilaron como instituciones públicas que albergaron aquellas colecciones de objetos y documentos con los cuales la burguesía rosarina se identificaba[1061]. En el centro de nuestra preocupación no solo está la caracterización de estos museos como *agentes de la ideología hegemónica,* es decir, como una

[1060] Uno de los casos en los que se evidencia esto es el Museo Histórico Nacional, ubicado en la Capital Federal, una institución que por varios años monopolizó la tarea de recolectar, mostrar y construir discursos históricos. El Museo Histórico Nacional actuó, a su vez, como estímulo para la conformación de otras instituciones similares en diversos puntos del país. Sobre la temática, véase María Élida BLASCO. «Los museos históricos en la Argentina entre 1889 y 1943» en *Programa Buenos Aires de Historia política del siglo XX. Historiapolítica.com, 2008.* [En línea]. Disponible en Internet en http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/blasco1.pdf. «Iniciativas privadas, intereses políticos y del Estado en la reorganización de los museos de historia entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX» en *Programa Buenos Aires de Historia política del siglo XX. Historiapolítica.com, 2008.* [En línea]. Disponible en Internet en http://historiapolitica.com/datos/ biblioteca/blasco3.pdf.

[1061] Horacio Miguel Hernán ZAPATA, Leonardo C. SIMONETTA y Misael ESQUIVEL. «De las fruiciones privadas a las políticas públicas: colecciones, exhibiciones y museos en la configuración de la burguesía. Rosario, primera mitad del siglo XX. Recapitulando una experiencia investigativa» en Elena ACHILLI, Gabriela BERNARDI *et al.* [coords.]. *Vivir en la ciudad: tendencias estructurales y procesos emergentes*. Rosario: CEACU/Laborde Editor, 2010, pp. 447-461.

de las tantas formas que adoptó la lucha por la legitimación social y por la acumulación de capital simbólico en un ámbito regional, con actores particulares que intentaban demarcar parámetros de inclusión y exclusión en el constante juego de definición como clase.

También intentaremos mostrar cómo estos museos pueden ser conceptualizados, siguiendo a Fernández Bravo, como *teatros de la memoria*, es decir, espacios donde rivalizan versiones de la identidad y se intenta fijar un determinado sentido a la cultura material que se preserva como *legado*[1062]. En la lucha por fijar el sentido de la memoria, cierta noción de *cultura histórica* —vinculada a un conjunto de valores eruditos, cultos, propios de la sociedad capitalista y occidental— cumplió una función estratégica para la sanción de un corpus de saberes; para la delimitación de diferentes colectivos sociales (indígenas, inmigrantes) y político-territoriales (nación, provincia, ciudad); y, por ende, para la elaboración de propuestas de representación del pasado, en las cuales se hacían jugar de forma polémica sujetos e identidades, espacios e imaginarios, algunas veces compartidos y otras enfrentados, pero siempre vinculados a asuntos importantes para tal sociedad. A través de diferentes prácticas museológicas y de múltiples políticas culturales propias del momento, operarían construcciones de sentido que tendrían por objeto representar las voces de las clases dominantes, escenificar la memoria y posibilitar el olvido de otros actores de la trama social.

2. Un templo de la Historia para la ciudad sin pasado. Los primeros derroteros del Museo Histórico Provincial Dr. Julio Marc (1912-1950)

Si bien el centenario de la Revolución de mayo de 1810 se vislumbraba como una fecha propicia para despertar un interés notable por la identidad nacional, entendida la Historia como uno de los elementos fundamentales en los discursos legitimadores y fundacionales[1063],

---

[1062] Álvaro FERNÁNDEZ BRAVO. «Memorias materiales: tradición y amnesia en dos museos argentinos» en *Anclajes* VI. 6, 2002, pp. 329-358.

[1063] En vísperas de este centenario, el Estado argentino puso un inmenso empeño para construir una memoria colectiva capaz de generar firmes y profundos sentimientos identitarios y de pertenencia en la heterogénea sociedad. Esta fiesta se entiende en el contexto más amplio de institucionalización del ámbito historiográfico, que se remonta a las primeras décadas del siglo, en parte como respuesta a las demandas desde la década de 1880 de un relato histórico unificado y de la búsqueda de las raíces de la identidad nacional en un escenario de progresiva complejidad social y política. Ello creó un campo propicio para el desarrollo de una *pedagogía nacionalizante* que fuera capaz de generar un nuevo ciudadano a través de los actos patrios, la erección de monumentos, la creación de un panteón de próceres representativos del *ser nacional* (y forjadores de un supuesto pasado glorioso, ahora amenazado). Sobre el «espíritu del centenario» y la generación intelectual del

las acciones emprendidas desde Buenos Aires no fueron necesariamente imitadas en el resto del país o, al menos, no con la misma intensidad aparente. En la ciudad de Rosario, los proyectos ligados a la *pedagogía nacionalizante*, llevados a la práctica con un éxito más o menos inmediato, fueron relativamente pocos. Ciertamente fueron diagramados algunos planes para esa coyuntura, pero debieron esperar por años hasta tener una concreción definitiva, sorteados los escollos generados por los avatares políticos y, en ocasiones, valiéndose de los cambios en los grupos de poder.

En este sentido, la puesta a punto de una biblioteca pública municipal hacia 1910 (hoy Biblioteca Argentina Dr. Juan Álvarez) y de la asociación cultural El Círculo de la Biblioteca (que hacia 1912 pasaría a ser conocido como El Círculo de Rosario) contrastaron con la demora en la creación de un museo cívico y etnográfico relacionado con la historia local, que quedó solamente expresado en el papel. Dichos emprendimientos se inauguraron como coaliciones culturales donde se reunían letrados, profesionales, comerciantes, artistas y demás miembros de la burguesía rosarina en respuesta a lo que se percibía como una amenaza al afianzamiento tanto a nivel económico como simbólico de un grupo de notables que paulatinamente comenzaba a cerrar filas y a perfilarse en el espacio público como la elite[1064].

El debate cultural en torno a los términos peyorativos con que se hacía referencia a la aventura del ascenso social experimentado en la urbe por sus actores más encumbrados funcionó como un marco para la formación y gestión de los museos, tanto para quienes veían en ellos un antídoto contra la denostación a la *ciudad fenicia*, como para quienes se

---

momento, véase Fernando DEVOTO. *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores, 2005. pp. 47-119. Sobre la pedagogía nacionalizante y los usos del pasado en el contexto de la formación y consolidación del Estado argentino, véase Lilia Ana BERTONI. *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. En relación a las condiciones y características generales de la Historiografía argentina del momento, véase Fernando DEVOTO. «Entre ciencia, pedagogía patriótica y mito de los orígenes. El momento de surgimiento de la Historiografía profesional» en Fernando DEVOTO, Gustavo PRADO et alt. [eds.]. *Estudios de Historiografía argentina*. Buenos Aires: Biblos, 1999, tomo II, pp. 11-36; Nora PAGANO y Martha RODRÍGUEZ. «Las polémicas historiográficas en el marco de la profesionalización de la disciplina en Argentina» en *Estudios Sociales*, n° 17, 1999, pp. 35-48; Alejandro EUJANIÁN. «Método, objetividad y estilo en el proceso de institucionalización, 1910-1920» en Alejandro CATTARUZZA y Alejandro EUJANIÁN [eds.]. *Políticas de la historia. Argentina 1860-1960*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 2003, pp. 69-99; Fernando DEVOTO y Nora PAGANO. *Historia de la Historiografía argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2009, pp. 53-188.

[1064] Sobre la problemática, véase Sandra FERNÁNDEZ. «La negación del ocio. El "negocio" cultural en la ciudad de Rosario a través de la asociación El Círculo [1912-1920]» en *Andes. Revista de Historia y Antropología,* n° 14, 2003, pp. 247-274.

lamentaban del escaso desarrollo del arte y la cultura, compartiendo ambos polos las incertidumbres de la mencionada condena y el diagnóstico que promovió un abanico de propuestas que convirtieron al espacio local en el escenario privilegiado de la campaña de la burguesía rosarina por dotarse de una nueva legitimidad[1065]. De hecho, fue tal la importancia de la impronta de El Círculo en esta materia que varios de los directores y contribuyentes de los museos que se fundarían en los años siguientes formaron parte del distinguido cenáculo e intervinieron en las prácticas que desde allí se emprendieron. La burguesía que se abroquelaba en aquel círculo cultural se dedicó a motorizar la estructuración de entidades museológicas de carácter público y a asignarles funciones específicas, en la mayoría de los casos asociados a la Historia y al arte, en un medio dominado por el afán de riqueza y necesitado de valores nacionales y espirituales.

La propuesta de creación de un museo histórico se remonta al año 1925, un momento clave dado que la ciudad de Rosario conmemoraba su bicentenario. La ocasión no parece accidental. Los rosarinos ocupaban un rango menor e insuficiente en el discurso oficial de la Historia de la Nación del que consideraban que debían detentar en la construcción de esta memoria patria. Tanto más necesaria se tornaba aquí la afirmación de la identidad local cuanto más elevado y significativo era el número de inmigrantes (fundamentalmente españoles e italianos) con sus propias celebraciones laico-nacionales y tradiciones culturales y étnicas. En otras palabras, ya no se trataba solamente de lograr la homogeneización de la sociedad y de barrer los particularismos que los inmigrantes habían aportado a la ciudad, sino también de demostrar y corporizar la existencia de una sensibilidad histórico-cultural que contrarrestara la idea de *ciudad fenicia*.

Sin embargo, la iniciativa no pudo concretarse en aquel entonces. Diez años más tarde el gobierno de Santa Fe dictó un decreto creando el museo y designando al Dr. Julio Marc (1884-1965)[1066], uno de sus principales impulsores y gestores, como director de la institución.

[1065] Hemos abordado esta problemática en Leonardo C. SIMONETTA, Horacio Miguel ZAPATA y Misael ESQUIVEL. «En busca del arte. La cultura asociativa burguesa y las prácticas sociales de la exhibición en Rosario, 1912-1940» en *Cambios y Continuidades,* n° 7.

[1066] Julio Marc realizó sus primeros estudios en Rosario para trasladarse luego a Buenos Aires donde se graduó de abogado. Mostró fervor por la Numismática y la Heráldica (sus monedas figuran entre las más valiosas del mundo). Una vez retornado a Rosario, fue profesor de filosofía y geografía en el Colegio Nacional n.° 1; vicedecano de la Facultad de Ciencias Comerciales, Políticas y Económicas de la Universidad Nacional del Litoral; profesor de política comercial y régimen aduanero comparado, y profesor de historia en la Escuela Nacional Superior de Comercio. Dentro de su profesión se desempeñó como Secretario de la Cámara de Apelaciones de la Provincia de Santa Fe y de la Cámara de Apelaciones Federal de Rosario, de la que luego fue presidente. También fue miembro de la Academia Nacional de la Historia, del Instituto Bonaerense de

Se inauguró finalmente el 8 de julio de 1939 con la denominación en carácter exclusivo de Museo Histórico, ajustándose así a las ideas originales de Marc y del secretario de la institución, Ángel Guido (1896-1960), importante y prolífico profesional rosarino[1067], autor entre otras obras del *Monumento nacional a la Bandera*[1068]. Pero también, el museo fue adecuándose a la propia impronta de la colección fundacional, construida con compras directas y reliquias donadas tanto por el director como por algunas de las principales familias rosarinas que —por su holgada posición económica o por su participación en la Asociación Amigos del Museo Histórico de Rosario— podían mostrarse como mecenas desinteresados en su afán de demostrar a la sociedad sus refinamientos en torno a las compras de antigüedades y de perdurar en la memoria colectiva[1069]. Una vez en el museo, la cultura material ya no estaría bajo el control familiar, e incluso aquellos sectores burgueses que antes poseían esos objetos tendrían ahora que observarlos desde la distancia: la misma burguesía se volvía una audiencia frente a la memoria de la nación y la ciudad, aunque con el privilegio de verse reflejada en los anaqueles de las distintas exhibiciones como la orgullosa clase que aportó sus bienes para dignificar la empresa histórica.[1070]

Numismática y Antigüedades, de la Sociedad Argentina de Antropología, del Instituto de Derecho de Gentes, del Instituto Argentino de Monumentos y Cultura Histórica, y del Instituto Argentino de Derecho Internacional.

[1067] Ángel F. Guido nació en Rosario. Cursó estudios en la Universidad Nacional de Córdoba y se graduó como ingeniero civil en 1920 y como arquitecto en 1921. Fue uno de los creadores del *Monumento Nacional a la Bandera* y del Plan Regulador de 1935, que concebía a esa obra unida con el Parque Nacional a la Bandera y el ingreso a Rosario desde el río. En arquitectura, Guido es considerado como un referente del movimiento neocolonial. Además, fue un poeta marginal de la Generación del 22, historiador y autor de ensayos sobre historia, arte y arquitectura, influenciados por las ideas de Ricardo Rojas.

[1068] Sobre el *Monumento Nacional a la Bandera* en Rosario, véase Leticia ROVIRA, Diego ROLDÁN e Ignacio Manuel MARTÍNEZ. «La Patria a su Bandera. Discusiones en torno a la erección de un Monumento a la Bandera en la ciudad de Rosario» en *Prohistoria,* n° 3, 1999, pp. 299-310; Eduardo HOURCADE. «Rosario, cuna de la bandera» en Nora PAGANO y Martha RODRÍGUEZ [comps.] *La Historiografía rioplatense en la posguerra.* Buenos Aires: La Colmena, 2001.

[1069] Horacio Miguel Hernán ZAPATA, Leonardo C, SIMONETTA y María Liz MANSILLA. «La fundación del Museo Histórico Provincial Dr. Julio Marc: patrimonio, identidades y representaciones del pasado (Rosario, 1912-1950)» en *Anuario de Arqueología,* n° 3, 2011.

[1070] Véase Leonardo C. SIMONETTA y Horacio Miguel Hernán ZAPATA. «Las caras del burgués. Un ejercicio de reflexión acerca del coleccionismo, arte y cultura asociativa en Rosario, 1907-1930» en CD *Actas de las II Jornadas Nacionales de Historia Social*. Córdoba: Centro de Estudios Históricos Prof. Carlos S. A. Segreti y Centro de Estudios de Historia Americana Colonial [Universidad Nacional de La Plata], 2009; «Alta cultura, distinción pública y memorias burguesas en el prisma de la modernidad. Repensando la relación entre coleccionismo y museos en un espacio local. Rosario, primera mitad del siglo XX» en CD *Recordando a Walter*

El Museo Histórico Provincial tomaba entre sus matrices inspiradoras el proyecto del primer nacionalismo cultural que planteaba la restitución del espíritu del Centenario y la rehabilitación de lo prehispánico y lo colonial para dar respuestas a los orígenes de la nacionalidad argentina. La operación, que comportaba la extensión de la *argentinidad* a todo lo americano, era en buena medida deudora de los lineamientos lanzados por el reconocido intelectual argentino Ricardo Rojas en sus obras *La restauración nacionalista* (1909) y *Eurindia* (1924). Si los promotores del desarrollo del campo cultural local —nucleados en torno a la experiencia de El Círculo— podían ver una estética verdaderamente americanista en la amalgama de lo indígena y lo colonial, el museo también debía hacerse eco, conjugando la tradición hispanocolonial y católica con la tradición criolla y patria[1071].

En efecto, el museo proponía un recorrido que atravesaba desde algunas antiguas culturas americanas hasta el legado hispanoamericano colonial, para detenerse en determinados hitos y personajes de la historia argentina. Las luchas de independencia, las acciones de los generales José de San Martín y Manuel Belgrano, los derroteros de los caudillos del interior —especialmente Estanislao López— se entroncaban en una línea de continuidad con la historia local, y la vinculaban a la creación de la bandera, a la figura del general Justo José de Urquiza y al desarrollo económico de la región. Esto se inmortalizó a partir de la colocación de tres estatuas en el frontispicio del edificio —obra del escultor italiano Troiano Troiani (1885-1963)— con las leyendas «América Indígena», «América Colonial» e «Historia Patria», que representaban a cada una de las culturas y elementos que se conjugaban en una Historia no solo rosarina sino también americana. La incorporación de objetos de variadas épocas y procedencias no solo evitaba que la institución pudiera ser etiquetada como «museo regional», sino que trazaba una línea histórica a través de sus objetos que se remontaba, incluso, a las sociedades prehispánicas y del período colonial, lo que insertaba a la ciudad en una Historia que no se correspondía solamente con «lo local» sino que rompía las fronteras

---

Benjamin [*Justicia, Historia y verdad. Escrituras de la memoria*]. *Actas del III Seminario Internacional Políticas de la Memoria*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2010; Leonardo C. SIMONETTA, Horacio Miguel ZAPATA y Misael ESQUIVEL. «Burguesía, coleccionismo y espacio público. Una mirada a los vínculos, prácticas y representaciones culturales en la Rosario de entreguerras» en Sandra FERNÁNDEZ [comp.]. *Ciudad oblicua. Aproximaciones a temas e intérpretes de la Entreguerra rosarina*. Rosario: La Quinta Pata y Camino Ediciones, 2009, pp. 57-61.

[1071] Véase Horacio Miguel Hernán ZAPATA y Leonardo C. SIMONETTA. «Un "templo de la historia" para la ciudad "sin pasado". Las memorias de la Nación y las tradiciones hispano-colonial y criolla en los primeros derroteros del Museo Histórico Provincial Dr. Julio Marc (Rosario, 1912-1950)» en CD *Actas del XXX Encuentro de Geohistoria Regional*. Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas — CONICET / Universidad Nacional del Nordeste, 2010.

regionales —superando incluso los acontecimientos de la historia argentina o rioplatense— para inscribirse en el devenir histórico de Latinoamérica en su conjunto.

Dicha lógica de organización y de percepción interna prosiguió, con ínfimas modificaciones, a lo largo de las siguientes décadas. Como veremos en lo sucesivo, esta forma de pensar la distribución de las salas y el montaje de las exhibiciones será la línea de continuidad que observemos con mayor claridad desde una perspectiva de larga duración. Pero solo será marcada, en términos de mutaciones, por los nuevos ritmos institucionales y administrativos propios de esta entidad (cambios de direcciones[1072], ingreso de nuevo personal, etc.), por aquellas semánticas que nutren los criterios museológicos, museográficos y de conservación —muchas veces esquivas a ser detectadas de forma rápida, pero que con seguridad patentizan un cambio más profundo en la manera de gestionar las colecciones y en el significado de esta gestión— y por determinadas actividades de extensión que se desarrollan paralelamente con las muestras permanentes.

3. De la casa burguesa a la casa museo. Una Historia social de la colección Estévez-Mayor (1910-1968)

Para la formación de los museos se contó no solo con la activa gestión del gobierno municipal y del grupo directivo de la asociación El Círculo de Rosario, sino también con la colaboración directa de quienes ya se proyectaban como los principales coleccionistas de la ciudad, dedicados específicamente a las artes plásticas y a objetos históricos en un sentido amplio.

Uno de los ejemplos que sobresale dentro del conjunto de las colecciones, tanto por su derrotero de conformación como por el destino particular que tendrá con el tiempo, fue aquella lograda por el matrimonio de Odilo Estévez Yáñez (1870-1944)[1073] y Firma Mayor (1874-1964)[1074].

[1072] Nómina de directores de la institución: Julio Marc (1939-1965), Jorge Martínez (1965-1968), Eduardo Oliveira Cézar (1968-1970), Jorge Martínez Díaz (1970-1980), Eugenio Travella (1980-1998), Irma Montalván (1998-2004), Carina Frid (2004) y Rolando Maggi (actual director).

[1073] Odilo Estévez Yáñez provenía de una familia de cómoda posición económica de Galicia. La casa paterna contaba con una importante biblioteca y, posiblemente, con buen número de obras de arte. Emigrado a la Argentina a los catorce años, se instaló en Rosario tras acumular cierto capital en la actividad molinera. En 1906 fundó la firma Estévez & Cía., empresa yerbatera que, junto a la explotación agropecuaria, le hiciera ganar notable espacio en el mercado regional. Estévez encontró su perfecta ubicación en el entramado social rosarino al contraer matrimonio con Firma Mayor en 1899, e ingresó a la esfera pública de Rosario por diversos ámbitos. Desde la política, llegó a ser concejal por la Liga del Sur entre 1911 y 1912, dada su amistad

En efecto, una parte importante de estos conjuntos serían destinados a formar parte de los patrimonios estables de alguno de los museos importantes de la ciudad, pautando normas de consumo cultural que a posteriori influirían en la demarcación de una memoria colectiva[1075].

La colección se inició en la década de 1910, aunque el momento descollante de ella se produciría en la década siguiente, en la cual el matrimonio apelaría a múltiples mecanismos para hacerse con los objetos, entre los que sobresale, primeramente, la compra en casas de comercio de arte bonaerenses. También se abastecieron mediante compras directas a otros coleccionistas o la utilización de los servicios de intermediarios; y finalmente por los negocios de arte en Europa, cuando se presentaba la oportunidad en algún viaje al Viejo Continente. El

con Lisandro de la Torre. Fue socio fundador del Club Argentino de Pelota [1922], socio durante cuarenta años del elitista Club Social, asiduo concurrente del Club Español —espacio de sociabilidad burgués por excelencia de la colectividad española—, y miembro de la Comisión del Hospital Español [1930-1937]. Participó en las gestiones culturales destinadas a las artes plásticas, por ejemplo, aportando publicidad, permitiendo la reproducción de obras de su colección en la revista *El Círculo* de la asociación homónima, y asistiendo a eventos de dicho grupo [entre los que se cuentan distintas exhibiciones, como la Muestra de Arte Retrospectivo de 1923]. Asimismo desempeñó cargos en la Comisión Municipal de Bellas Artes [1929-1931], punto culminante de su presencia pública. En la época se lo consideraba un «conocedor» y «apreciador» de arte, dedicado al «estudio y colección de obras de arte». Véase Misael ESQUIVEL, Leonardo C. SIMONETTA y Horacio Miguel Hernán ZAPATA. «De casa burguesa a casa-museo. La construcción de la memoria pública de una familia rosarina: el caso del Museo Municipal de Arte Decorativo "Firma y Odilo Estévez" de Rosario» en CD *Actas del III Encuentro «La problemática del viaje y los viajeros». América Latina y sus miradas. Imágenes, representaciones e identidades*. Tandil: CESAL-ISHIR/CONICET y Escuela de Historia—UNR, 2008.

[1074] Firma Mayor era hija de Antonia Taltabull y del catalán Pedro Mayor, propietario de una de las fundiciones y herrerías más importantes de Rosario entre 1880 y 1890. Firma tuvo un rol central en los círculos culturales y artísticos, inclusive luego de la muerte de su esposo. Desde 1950 colaboró en la organización del Museo Histórico a través de la Asociación de Amigos del Museo Histórico Provincial, que se reunía en su residencia. También cedió su casa para otras ocasiones importantes, por ejemplo, para recibir a los prelados del V Congreso Eucarístico Nacional [1950] o para brindar un espacio en el que las damas de Rosario confeccionaran el blasón patrio con motivo de la inauguración del *Monumento Nacional a la Bandera* [1957]. Véase Misael ESQUIVEL, Leonardo C. SIMONETTA y Horacio Miguel Hernán ZAPATA. «El porvenir de una colección. Imaginarios y representaciones de una familia burguesa: el caso del Museo Municipal de Arte Decorativo "Firma y Odilo Estévez" de Rosario» en CD *Actas de las Jornadas de Educación e Investigación en los Museos. El museo como centro educativo, turístico y de investigación*. Santa Fe: Museo Etnográfico y Colonial Juan de Garay y Dirección Provincial de Patrimonio y Museos, Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe, 2008.

[1075] La faceta filantrópica del matrimonio se efectivizó a partir de donaciones precisas realizadas al Museo Municipal de Bellas Artes y, especialmente, al Museo Histórico Provincial Dr. Julio Marc, al cual Firma cedió piezas en préstamo para exposiciones de arte religioso y donó otras tantas. Véase Eduardo DE OLIVEIRA CÉZAR. *Julio Marc y sus amigos del Museo*. Rosario: Talleres Gráficos de Ami Impresos, 1999.

resultado fue la reunión de piezas de los más variados estilos, orígenes y temáticas, entre los que no estuvieron ausentes los artículos orientales o los ceramios precolombinos, aunque siempre con la mirada puesta en Europa como fuente absoluta del arte y como proveedora indiscutida no solo de obras sino también de expertos[1076]. No obstante, este variopinto paisaje no opacó la fuerte impronta de lo español en las elecciones. En medio de esa primera impresión de eclecticismo podemos encontrar directrices más o menos expresas que guiaron sus prácticas coleccionistas: por un lado, una identificación de Estévez con su realidad de inmigrante español y el deseo de reproducir, a pequeña escala, una parte del terruño de origen[1077]. Pero además, el acople a un cambio en la consideración argentina del arte español en general movido por la rehabilitación del orgullo nacional hispano.

A partir de la lectura del testamento de Firma Mayor de Estévez, el 10 de marzo de 1964, se iniciaba el acto de traspaso al dominio público de la casa y de una parte considerable de la colección que el matrimonio había reunido en más de cuarenta años de viajes, subastas y prosperidad. La última voluntad de Firma recién se formalizaría hacia 1968, conformándose en un museo de características particulares basado en aquel patrimonio cultural de enorme valor que confería a estos donantes una preeminencia insoslayable en los ámbitos local y nacional, y que asimismo proyecta aún hoy una especificidad en el acervo rosarino. El potencial rememorativo cargado sobre aquellas obras, en tanto reactivadoras de una memoria, se materializaba en el futuro deparado a las piezas en las instituciones creadas específicamente a fin de albergarlas.

[1076] La colección cuenta con un conjunto de objetos de diversas culturas, entre las que sobresalen pinturas europeas [siglos XVII al XIX], con expresiones sobresalientes del barroco al romanticismo; esculturas europeas y americanas en mármol, bronce, madera y marfil de los siglos XVII al XX; mobiliario español de los siglos XVI al XVIII, italiano de los siglos XVII y XVIII, francés del siglo XIX y sudamericano de los siglos XVIII y XIX; piezas de cristal de roca italianas con monturas de metal y piedras de los siglos XVI y XVII, y chinas del siglo XIX; vidrios antiguos, desde Egipto [siglo IV a.C.] y Roma [siglo I a.C.] hasta piezas europeas de los siglos XVIII al XIX; piezas de punzones europeos de los siglos XVIII, XIX y XX; obras de platería del período colonial de los siglos XVIII y XIX; vajilla y estatuillas de cerámica europea de los siglos XVIII, XIX y XX; elementos de cerámica de China [siglo XVIII], Europa [siglos XV al XIX] y de culturas sudamericanas precolombinas; utensilios de marfil europeos tallados en los siglos XVII al XIX y orientales del siglo XIX.

[1077] Véase Analía Vanesa DELL'AQUILA. *El gusto artístico de la burguesía rosarina en la conformación de un imaginario social. El caso de la colección de arte y objetos artísticos de Firma y Odilo Estévez, 1910-1930* [informe de beca]. Rosario: Secretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe, mimeo, 2007; «La hispanidad en el gusto artístico de la burguesía rosarina. El caso de la colección Estévez, 1920-1930» en Patricia ARTUNDO y Carina FRID [comps.]. *El coleccionismo de arte en Rosario. Colecciones, mercado y exhibiciones, 1900-1970.* Rosario: Centro de Estudios Históricos e Información Parque España - Fundación Espigas, 2008, pp. 159-200.

Esta era la senda que siguió Firma a partir de la expresión de su voluntad de donar la casa y parte de la colección a la ciudad:

> «[…] y sean mi mejor contribución para el acervo cultural y espiritual de mi ciudad, pues estimo que las obras de arte de todo género de que hago legado son de mérito y valores dignos de ser libremente conocidos y apreciados por todos y en todas las épocas, sirviendo también como base de estudios y enseñanzas»[1078].

El acto de donación condujo a que el objeto depositado en el museo fuera excluido de la *apropiación privada* y favoreció la *aprehensión pura* que había sido solapada en su oferta como artículo a la venta, lo que contribuye a los procesos de legitimidad. Fueron estas piezas las que, excediendo el dominio privado pero sosteniéndose a partir de este, conformaron el patrimonio fundacional de uno de los principales museos de la ciudad.

Si bien el testamento de Firma se leyó dos días después de su fallecimiento (ocurrido en 1964), las gestiones para la formación y habilitación del museo se demorarían hasta 1968. El legado había sido aceptado por el decreto nº 4.824 del Concejo Deliberante, con fecha 7 de diciembre de 1964. Mediante el decreto nº 33.542 de 13 de diciembre de 1966, la municipalidad tomó posesión el día 16 del mismo mes. No obstante, cuando el museo abrió sus puertas al público, la colección y la organización de los espacios de la casa habían atravesado un importante proceso de reorganización que fueron marcando cambios en la imagen que se proyectaría sobre la pareja[1079].

4. ¿Vinos nuevos en odres viejos? Una exploración social de las trayectorias recientes (1960-2005)

Desde su aparición, los museos contemplaron diferentes secciones que eran en parte sugeridas por las colecciones iniciales que cobijaban, pero también por las expectativas futuras de su crecimiento. Las compras, donaciones y demás políticas de adquisiciones estimularon un constante flujo de objetos de índole diversa que se fueron sumando a los patrimonios iniciales, lo que puso en primer plano el desafío de concertar las estrategias más acordes para acercarlos al público, sea a través de su incorporación a las salas y

[1078] Copia del testamento de Firma Mayor de Estévez, repositorio del archivo del Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez.

[1079] ANÓNIMO. «El Museo Estévez, donado a la Municipalidad, quedó oficialmente inaugurado la víspera de ayer»; «Presidió ayer el gobernador la inauguración del Museo Estévez en un sencillo acto» en *La Capital*, Rosario, 1968, álbum de recortes del archivo Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez.

exhibiciones ya existentes, sea apelando a exhibiciones temporales, o bien creando nuevas salas y exhibiciones de carácter permanente. Los requerimientos del quehacer museológico también conllevaron a la necesidad de plantear cambios a nivel edilicio, refuncionalizando o construyendo nuevos espacios con el fin de usarlos como archivos, ámbitos de conservación y restauración o depósitos.

Esto se traduce en una orientación en dos planos. En primer término, concentrar esfuerzos para articular las muestras temporales con los espacios destinados a permanecer. Y en segundo término, ejecutar acciones que provean la efectiva disposición arquitectónica y edilicia de tales dispositivos museográficos, sin que una tropiece necesariamente con la otra. En todo caso, cada museo ofrecerá diferentes propuestas formales de cómo albergar, mostrar, y en definitiva, *musear* los legados patrimoniales.

En sus comienzos, la intención declarada de los fundadores y organizadores de ambos museos analizados se inclinaba fuertemente por realzar la importancia de estas instituciones no solo por el valor material y simbólico de los objetos que en ellas se depositaban, sino por las posibilidades concretas de impulso al estudio y al aprendizaje de la Historia y del arte que se generaban a partir del paso de las colecciones desde los restringidos ámbitos privados a las salas de acceso público que los museos ofrecían. En general, la manera misma de concebir la presentación de los objetos y las obras de arte obedece a un ejercicio que ha corrido en los últimos veinte años de mano de las exigencias intelectuales planteadas por las formas de vida contemporáneas y por las prácticas cultas propias de las sociedades posindustriales que disponen y proponen, a través de la interpretación moral, intelectual y estética, un discurso determinado, es decir, la expresión del modo en que los hombres establecen sus relaciones con el saber. De esta forma, las exposiciones permanentes y temporales fueron conjugándose con la paulatina aparición de nuevos espacios y funciones dentro de estas instituciones encargadas de tender puentes entre el museo y la comunidad, y contribuir a la formación y a la investigación local y regional. Este objetivo declarado de los museos gradualmente pasó a ser una realidad y no una simple expresión de deseo, en la medida en que se creaban diversas dependencias y actividades que trataban de generar cierto acercamiento de las instituciones con investigadores, estudiantes y público en general.

En el caso del Museo Histórico Provincial, la planta se organizó a partir de una serie de salas sensibles al proyecto pautado por sus gestores iniciales, pensadas, como vimos, en torno a tres grandes áreas temáticas: prehispánica, colonial e Historia patria (que incluía a la Historia local). Más allá de las modificaciones que estas puedan haber sufrido, en general la estrategia seguida recomendaba mantenerlas sin modificaciones de

envergadura, respetando su estado original. Visto desde esta perspectiva, advertimos que el mantenimiento de esta estructura incursiona más por fuerza de la autoridad que por la opción de la autorreflexión, en las palabras del director del Departamento de Objetos de Arte del Museo del Louvre, profesor Daniel Alcouffe, quien sugirió al director Eugenio Travella que «[...] no lo toque, no lo cambie. Dentro de sus posibilidades, tecnifíquelo y amplíelo para la nueva cultura informática que se avecina»[1080].

Es así que, desde sus orígenes, las salas de arte americano estaban integradas por una colección de tejidos, cerámica y alfarería en la que se hacía presente el arte de diversos pueblos peruanos. El criterio que daba orden a la colección agrupaba los objetos en función de la clásica división en grandes áreas culturales, y a partir de la tafonomía que seguían diversos estilos cerámicos: estilos Nazca, Mochica, Tiahuanaco, Chimú, Paracas y Chancay. Si bien la entrada del arte indígena en los museos históricos argentinos se hallaba muy ligada a la arqueología y, para el caso del Museo Histórico, se engarzaba con las concepciones de Ángel Guido sobre el arte y la estética hispanoamericanos —generados a partir de la fusión original de elementos indígenas e hispanos—, tales objetos eran valorados no tanto por las *significaciones* sino por su *exotismo* y *belleza estética*. Así, la mirada que prima sobre estas colecciones es la de su valoración estética, el uso de colores y formas llamativas y su rareza. Son, en el mejor de los casos, piezas de arte extrañas que refuerzan una visión particularmente sesgada de sus creadores. El espacio dedicado al arte y al pasado colonial era uno de los más importantes del museo. Desde la dirección se procuró obtener obras representativas de todas las escuelas que podían hallarse en América del Sur y exponerlas a través de la pintura, la platería y la escultura, marcadas en su mayoría por una notable impronta religiosa.

El recorrido cronológico se cierra en la Sala Patria, dedicada a la historia del país y especialmente a la provincia de Santa Fe y a la ciudad de Rosario, en donde la epifanía nacional, la Independencia, el gobierno de Juan Manuel de Rosas y el proceso abierto por la Organización Nacional se concretizaban en diferentes elementos y materialidades. Los próceres no se hacían presentes solamente a partir de cuadros, imágenes u objetos vinculados a su vida, sino también a través de fuentes y libros que dieron forma al archivo y a la biblioteca del museo. Los cuadros del San Martín guerrero se enfrentaban a los del San Martín anciano, resaltando tanto su habilidad militar como su constante preocupación por el destino —bastante incierto— de las zonas independientes de América. A la imagen casi

---

[1080] Citado en Eugenio TRAVELLA. *Veinte años en el Museo Histórico Provincial Dr. Julio Marc.* Rosario: Ediciones del Paraná, 2004, p. 20.

indiscutida del *Santo de la espada*, infaltable en todo museo de Historia patria, seguía la controvertida figura de Juan Manuel de Rosas y la «versión» santafesina del caudillismo, encarnada en el brigadier Estanislao López. En este planteo, el museo venía a responder a la pregunta por la identidad mediante objetos y representaciones del patrimonio cultural que tuvieran una materialidad tangible y en los que la Nación (como el cuerpo cívico homogéneo en el cual todos se sentían referenciados) y la ciudad (como la plataforma simbólica del poder de la burguesía local) pudieran ser observadas alejadas de cualquier inestabilidad. Según lo caracteriza Andreas Huyssen, podríamos denominar a esta práctica del museo como *anclaje temporal*, es decir, una voluntad por detener la proliferación del sentido y dar un significado fijo a la memoria nacional y local[1081]. La práctica del anclaje temporal, en el contexto específico del Museo Histórico Provincial Dr. Julio Marc, trataba de despolitizar tanto al pasado patrio como a sus héroes, preservarlos de las disputas historiográficas del contexto[1082], y acoplar en la trayectoria de la historia nacional aquellos acontecimientos que robustecieran el significado histórico de la ciudad de Rosario; todo ello dentro del espacio inmóvil del museo[1083].

La invención de la tradición es, entonces, un problema que permite observar cómo el Museo Histórico Provincial venía a intervenir sobre la inestabilidad historiográfica y a construir una versión unívoca de la historia nacional, alejada de las conflictivas memorias de facción[1084]. En este sentido, el museo se oponía a un tipo específico de producción escrita altamente polémica y vacilante, que es la Historiografía, no tanto por lo que ella comenzaba a decir, sino ante la percepción de una sociedad que cambiaba rápidamente y en la que los vestigios del pasado

[1081]Andreas HUYSSEN. *Twilight Memories. Making Time in a Culture of Amnesia*. Nueva York: Routledge, 1995, p. 7.

[1082]Véase Diana QUATROCCHI-WOISSON. *Los males de la memoria: Historia y política en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 1995; Alejandro CATTARUZZA. *Los usos del pasado. La Historia y la política argentinas en discusión, 1910-1945*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2007.

[1083]De acuerdo con André Chastel, el concepto de patrimonio siempre se opone a un vandalismo que amenaza la integridad de la cultura material y frente al cual se edifican estrategias de preservación [André CHASTEL. «La notion de patrimoine» en Pierre NORA [dir.]. *Les lieux de mémoire*. París: Gallimard, 1997, vol. I., pp. 1433-1469]. En el mismo sentido, Tony Benett compara al museo con una fortaleza rodeada por una multitud amenazante. Su contenido, por tanto, toma los caracteres de un tesoro que debe ser conservado intacto frente a las represalias del exterior. [Tony BENETT. *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics.* Londres/Nueva York: Routledge, 1995, pp. 63 y ss.].

[1084]Véase Horacio Miguel Hernán ZAPATA y Leonardo C. SIMONETTA. «Memorias visibilizadas, actores negados y pasados en pugna. Las configuraciones de sentido en la conformación del Museo Histórico Provincial Dr. Julio Marc en Rosario a principios del siglo XX» en CD *Actas del congreso «El Bicentenario desde una mirada interdisciplinaria: legados, conflictos y desafíos».* Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2010.

corrían peligro. Los objetos del pasado local y nacional que suponen condensarla serían los instrumentos para controlar una movilidad percibida con inquietud. Los *lugares de la memoria* son establecidos, por tanto, como un reaseguro estable en el que quedaran exhibidas, inmóviles, las memorias materiales de un grupo determinado de la sociedad.

Resulta vital señalar asimismo cómo el Museo Histórico Provincial Dr. Julio Marc, además de diseñar una interpretación del pasado tanto nacional como americano, producía su referente territorial y tramaba un dispositivo identitario, proyectando imágenes exclusivas y concretas sobre cierta región y localidad del país. Es así, y como era de esperarse, que la bandera nacional y su creador, Manuel Belgrano, tenían un lugar destacado en la escena museográfica dado que implicaba un rol directo de la ciudad tanto en el acontecimiento del primer enarbolamiento a orillas del río Paraná como en los repetidos intentos de inmortalizar el hecho con un monumento. La provincia de Santa Fe y la ciudad de Rosario quedaron de ese modo elegantemente registradas como «regiones representables» en la escena nacional y americana. El museo desplegaba así un mapa bidireccional: era un instrumento de territorialización de las relaciones históricas y también un canal a través del cual pueden fijar la identidad aquellos que buscan hacer oír su voz desde el ámbito local y regional. Las salas describen el relato de una provincia en plena consolidación en el marco de la construcción de una nación y la postulación de la historia local como equivalente a los logros demostrados por la burguesía rosarina en política, cultura y economía. Sin embargo, hay una porción significativa del cuerpo social de la localidad que nunca atravesó las puertas del museo para hablar por sí misma: indígenas, mujeres, afroargentinos, trabajadores, etc. Ellos son el componente olvidado que por regla acompaña la invención de las tradiciones, ya que el recuerdo y la amnesia son movimientos paralelos en el tejido de la memoria. Y la memoria de los rosarinos no es la excepción. Estos actores fueron raramente invitados al podio principal del museo, y si lo hicieron fue de manera reducida y estereotipada.

Aunque no es nuestro objetivo plantear un juicio formal ni funcional sobre esta lógica de organización, no daremos por sentado que el proyecto se muestra hoy día como un anacronismo sino que, en sentido contrario, puede presumirse que en él se halla una propuesta de *revival* de aquellas prácticas precedentes que habían propalado y practicado los antiguos maestros. Precisamente, el interés por adecuarse a los tiempos que corren se muestra en la posibilidad de formular espacios alternativos de exposición, conservación y difusión del patrimonio museal en un intento de acercarlo a un auditorio mucho más amplio que aquel al que efectivamente se acercaba y se apropiaba de estas instituciones en sus momentos iniciales. Cuando en 1951 se realizó la primera ampliación, Ángel Guido

nuevamente se hizo cargo del proyecto, extendiendo el área de exhibición en planta baja y primer piso y cambiando el lugar de ingreso.

La envolvente edilicia adquirió nueva significación y quedó configurada su fachada principal tal como se la ve hoy. A partir de esa fecha, el edificio sufrió varias ampliaciones que no afectaron la obra de Guido, pues se realizaron sobre los límites este y sur en forma envolvente. En 1969 se construyeron e inauguraron la sala de platería y su antesala; en 1971 se hizo lo propio con las salas dedicadas a Rosas, pulpería, folklore y auditorio (donado por Domingo E. Minetti). En 1972 se realizó un área de servicios, y entre 1973 y 1983 se inauguraron obras parciales en el archivo y biblioteca a raíz de la donación de la destacada biblioteca del ingeniero Augusto Fernández Díaz. En 1992 se erigió la Sala España (donada por el consulado de España de Rosario). En 1999, luego del primer llamado a concurso público y abierto para el cargo de director, comenzaron a hacerse más funcionales las áreas expositivas de cinco salas. En 2001 se construyó un depósito de 90 m^2 con parrillas deslizantes para cuadros y estanterías autoportantes, dotado de un sistema de seguridad integral (detección de movimientos, detección de humo y monitoreo permanente). Finalmente, en el período 2003-2004, se realizaron las obras que dejaron el museo a tono con los requerimientos internacionales de exhibición, a partir de la ampliación del sistema de seguridad, la climatización de las salas y el control de la temperatura y humedad. También se acondicionaron diversas salas en el marco del III Congreso Internacional de la Lengua Española; y a mediados de 2004, la Fundación Antorchas otorgó un subsidio para la realización de un depósito de muebles inaugurado en el inicio de 2006.

Con una elaboración análoga se pensaron las actividades que acompañaron a las muestras permanentes y temporarias, a la vez que se jugaba con la perspectiva de aunar un espacio de educación no formal y uno de exhibición. Este último modo de proyección era diametralmente opuesto al anterior, al menos en el sentido que lo «académico» y lo «cultural» llegaron a tener a principios del siglo XX.

El desarrollo de las nuevas secciones convivía con el dictado de conferencias formuladas con cierta periodicidad, que abarcaron un rango muy amplio de temáticas, aunque siempre en conexión con los desarrollos museográficos y con la historia local y nacional. Desde esta concepción, el museo no solo exhibía cultura a través de los bienes que cobijaba, sino que reorientaba una de sus funciones a integrar en cursos y seminarios los avances que se producían tanto a nivel museológico como en materia histórica, arqueológica, educativa y cultural. Sin embargo, hubo ocasiones en las que el Museo, continuando con una vieja

tradición, apeló a la solidaridad y a préstamos de personas para llevar a cabo determinadas muestras temporales, por ejemplo, para crear la Sala del Traje, inaugurada en 1985[1085].

Asimismo, el Museo Histórico Provincial Dr. Julio Marc generó una oficina didáctica que, según se expresa, apunta a marcar el camino de la comunidad en la aprehensión del valor espiritual, artístico, histórico y material de los objetos culturales cobijados en el museo, fomentando la creación de una conciencia nacional y americana cimentada en el respeto de la identidad cultural. Para atender a este objetivo general se organizaron visitas guiadas acordes a los planes curriculares en vigencia, se intentó la coordinación y fomento de investigaciones y trabajos museológicos dirigidos a profesionales y al público en general y se conformó un personal preparado para el desarrollo de actividades y visitas didácticas, capaces de elaborar guiones y de seleccionar un cierto número de objetos para los recorridos. En definitiva, se busca desarrollar en los visitantes los conocimientos, habilidades y aptitudes para señalar y comprender procesos históricos y sociales, a la vez de articular la tarea con otros centros de enseñanza y diseñar las estrategias más acordes, por ejemplo, dando un cariz particular a las visitas guiadas en función del público al que estén dirigidas[1086].

El Museo Histórico Provincial cuenta además con dos bibliotecas y un archivo general, los que albergan material de inestimable riqueza para la historia local y nacional. Además de libros, revistas y publicaciones periódicas de Rosario, Santa Fe y el país, tales como *Caras y Caretas* y *Fray Mocho*, cuenta con una completa hemeroteca desde los albores de la prensa gráfica de la región y una gran variedad de documentos impresos y manuscritos que se remontan al siglo XVI[1087]. También integran este acervo documental una completa mapoteca, un archivo fotográfico y colecciones de tarjetas, programas artísticos y billetes de banco. A principios de 2006 comenzó a implementarse la consulta de material microfilmado.

En el caso del Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez, su primer director, Pedro Sinópoli[1088], dio nueva forma a las diversas salas siguiendo una política tendiente a la organización museográfica del espacio. Las condiciones en que se encontraban

[1085] Eugenio TRAVELLA, op. cit., pp. 182-186.

[1086] Ibídem, pp. 48-50.

[1087] Este reservorio de más de doce mil ejemplares cuenta con documentos anteriores a la conquista de América hasta mediados del siglo XX, y son de fundamental importancia los legajos de San Martín, Manuel Belgrano, Juan Manuel de Rosas y Justo José de Urquiza. También alberga las primeras escrituras del Pago de los Arroyos, la prensa del siglo XIX y XX (microfilmada en 2004 gracias a un subsidio de la Fundación Antorchas), fotografías y mapas. Un listado parcial del material periodístico con que cuentan estas dependencias del museo puede consultarse en Eugenio TRAVELLA, op. cit., pp. 63-66.

[1088] Pedro Sinópoli fue director del Museo Estévez en dos oportunidades: 1968-1976 y 1985-2006.

la casa y la colección hacia 1968, fueron expresadas en la primera impresión que causara en Sinópoli el abigarramiento de los espacios interiores de la casa, saturada por muebles y objetos de diferentes estilos y épocas dispuestos sin un orden aparente. Evidentemente, se trababa de una disposición sumamente particular, guiada por el gusto y las preferencias del matrimonio sobre ciertos objetos y, en última instancia, daba cuenta del *horror vacui* que caracterizó a buena parte de la burguesía de fines del siglo XIX y principios del XX, signado por el atiborramiento de elementos de distintas procedencias, sin ningún intento de colocarlos en una serie diagramada que dejara de lado la saturación visual[1089].

Para ser visitado por el público, las piezas fueron reordenadas por períodos, evitando el eclecticismo imperante y dando cierto sentido para hacer más viable su exhibición. La actividad del museo coloniza la realidad y se apropia de ciertos referentes externos, moviéndolos de contexto[1090]. Al apropiarse de un objeto del espacio privado y conducirlo al ámbito público del museo, las piezas son dotadas de nuevos significados. Los testimonios del matrimonio Estévez Mayor —o mejor aún sus reliquias— servirán así para ordenar una visión de ellos mismos y objetivarla en las colecciones expuestas. El congelamiento de la memoria en objetos actúa como una de las formas de amnesia, que apunta a detener la actividad del recuerdo y petrificar su constante productividad. La memoria no es, en esta frecuencia interpretativa, una entidad inmóvil, sino una procura constante por re-producir y re-escribir el pasado sin cesar; la memoria posee una temporalidad propia que, extrañamente, la aleja del relato inmutable[1091]. En este sentido, la historización de la memoria colectiva se propone inscribir este relato fluido e inaprensible sobre una superficie fija, pautada e inamovible, expresada en un escenario museográfico.

En efecto, al depositar estos bienes privados en el dominio de la esfera pública se pierde el control de las operaciones de memoria que pueden ejercerse sobre dichos objetos. Cuando las colecciones ingresan en el ámbito del museo deben observar determinadas significaciones inscriptas en prácticas de exhibición y conservación museológica y museográfica. Ya no dependen de los criterios que pueden querer sus antiguos poseedores. Ahora la

[1089] Pedro SINÓPOLI. *Una memoria sobre la musealización del patrimonio Estévez. Textos escritos en los años de gestión 1968-1976 y 1984-2006*, mimeo, 2007, p. 1.

[1090] Véase James CLIFFORD. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1988; Timothy MITCHELL. *Colonizing Egypt*. Berkeley-Los Ángeles: University of California Press, 1991.

[1091] Véase John URRY. «How Societies Remember the Past» en Sharon MACDONALD y Gordon FYFE [comps.] *Theorizing Museums: Representing Identity and Diversity in a Changing World*. Oxford: Blackwell, 1996, pp. 45-65.

responsabilidad de dotarlos de nuevos usos y significados recaerá en las autoridades del museo recientemente establecido por la administración municipal. Esto significó, por un lado, una tarea de «discriminación» de los objetos en función de la cual el director del nuevo museo se encargó de decidir qué piezas se mostrarían y cuáles «era necesario guardar en virtud de jerarquizarlas»[1092]. Por otro lado, buena parte de la colección fue reubicada, agrupando objetos afines para crear una compaginación museológica sobre la cual edificar el diseño de las diferentes salas.

A partir del *hall* central, en el cual se pueden apreciar varias piezas de la colección, se abren los principales ambientes de la casa. Según el relato de su primer director, se crearon dos salas españolas utilizando los espacios que originalmente correspondieron al escritorio y salón de fumar de la casa. Allí se reunieron obras españolas de los siglos XV al XIX. En el antiguo vestidor de Estévez y en el dormitorio se montó la Sala de Platería. Las salas francesas y el comedor fueron concebidos respetando lo más posible el aspecto original, en la medida en que debían operar como testimonios de la vida desarrollada en esos ambientes, manteniendo los adornos y objetos de uso cotidiano que expresaban el gusto de los dueños de casa y, en general, de la clase a la que pertenecían[1093]. A estas se sumaron la Sala Romántica —en la que pueden apreciarse muebles del romanticismo, abanicos, cristales y porcelanas del siglo XIX— y el *boudoir*, que exhibe retratos y un mueble de gabinete del siglo XIX.

Como puede verse, aquí está actuando una conceptualización muy fuerte de lo que *debe ser* un museo, en tanto espacio ordenado capaz de mostrar al público los objetos más *relevantes* o dignos de ser expuestos, fundamentando sus contenidos en la transmisión de conocimientos y en su capacidad técnico-comunicativa, en su personal especializado y en su programa museológico. Este ideal museológico y la necesidad de resguardar y restaurar parte de la colección y del edificio mismo impulsaron al cierre del museo por trece meses, entre 1993 y 1995. Su puesta en valor incluyó un trabajo bastante minucioso en los cielos rasos, estucos, pisos, textiles, cambio de los revestimientos de damasco, renovación de cortinados, iluminación, restauración integral de la fachada de calle San Lorenzo, restauración de cuadros, marcos y otros objetos de arte, creación de nuevas salas y de un espacio para una pequeña cafetería.

En este sentido, la selección de lo *mostrable* fue reflejando en el discurso museológico una imagen particular de los habitantes de la casa. De acuerdo con esta necesidad, el museo fomenta una experiencia personal y exploratoria al público visitante, pero que sin lugar a

[1092] Pedro SINÓPOLI, op. cit., p. 4.

[1093] Ibídem, p. 6.

dudas no carece de prescripciones vinculadas a lo que se pretende que se escuche y vea. En este acto se diseñaba, proyectaba y materializaba una nueva exposición como una acción profesional, racional y consciente respaldada por un cuerpo coherente de conocimientos museográficos que tenía en cuenta la preservación íntegra del patrimonio, el público, la expresión de una idea, el funcionamiento del museo como una institución inserta en una sociedad determinada con gente de una cultura específica, con reglas y sistemas acordados de convivencia colectiva. El Museo Estévez adoptó así la forma de un espectáculo y fue concebido como un espacio en el que pueden observarse los muebles y las reliquias que el matrimonio guardaba antes celosamente en el seno de lo íntimo y lo privado[1094]. La memoria familiar es producida por objetos familiares reapropiados bajo otra lógica y exhibidos públicamente. Este es precisamente el proceso que posibilitó la formación del Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez: una patrimonialización de la memoria familiar bajo auspicio municipal. A su vez, este movimiento puede observarse en el sentido contrario, como la filiación de la sociedad rosarina con la herencia de un matrimonio burgués[1095].

También sería justo incorporar al análisis de este museo la presencia de los inmigrantes y sus demandas por la búsqueda de narrativas identitarias que los representaran. Tal vez pueda pensarse que los objetos exhibidos satisfacen la necesidad simbólica de las colectividades de extranjeros (asentadas desde larga data en la ciudad) de presenciar en un marco iconográfico su aporte a la historia local. Así, entre la numerosa colección que integra el legado Estévez, un porcentaje elevado está constituido por objetos procedentes de artistas españoles, italianos y franceses. Es decir, la apropiación del Museo Estévez puede ser entendida en una doble dirección: como un intento de una familia burguesa por imponer su memoria, pero también como un afán por transmitir, a través de las narrativas cristalizadas en la cultura material, los aires cosmopolitas no solo de Firma y Odilo (ejemplo de que el sueño de *fare l'America* era posible y había triunfado a través de ellos), sino de toda una sociedad. Es factible advertir que en este museo no fluye (como sí sucede en el caso del Museo Histórico Provincial) la estrategia pedagógica nacionalista como meta adecuada para promover la conservación de este legado. Su horizonte de expectativas no se dirige a una audiencia poco educada y necesitada de imágenes de la nación; funciona para un público diverso en su composición

[1094] FUNDACIÓN BANCO MUNICIPAL DE ROSARIO. *Museo Municipal de Arte Decorativo «Firma y Odilo Estévez». Catálogo*. Fundación Banco Municipal de Rosario. s/f.; «Galería de arte. Museo Estévez» en *Una Mano de su Mutual. Revista de la Asociación Médica de Rosario*, VII, Rosario, 1999.

[1095] MUSEO MUNICIPAL DE ARTE DECORATIVO FIRMA Y ODILO ESTÉVEZ. *Guión museográfico para las visitas,* 2008; ANÓNIMO. «Museo Estévez: el valor de la burguesía» en *La Capital*, Rosario, 13 de julio de 2008. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.lacapital.com.ar/ contenidos/2008/07/13/noticia_5401.html.

cultural y étnica, conformado como resultado de las interacciones interculturales y de las migraciones internas y externas que incidieron en la escala local.

En este sentido, el Museo Estévez interviene como una instancia nostálgica, capaz de actuar como un espejo del pasado y del presente de la urbe. Su ideal promueve, frente a los intentos por quebrar los antiguos lazos con las patrias allende el océano, la historia de los grupos de inmigrantes que propugnaron fuertes cambios en la vida cotidiana de una ciudad sin pasado colonial, alcanzando posiciones sociales que en otros lugares hubieran estado veladas por la existencia de una clase patricia que detentaba las redes del poder. La estrategia del museo es, entonces, atender a un público que, identificado como argentino, no deja de reconocer simultáneamente la huella de la inmigración, en la que es posible advertir los signos del genuino proceso que dio nuevos bríos a la ciudad de Rosario. Los referentes de esta configuración identitaria se definen desde el museo y buscan ser ratificados en la memoria inalterable de una dimensión pretérita y de un futuro anunciado.

El Museo Estévez toma partido por un programa que define a la colección como el componente central del discurso museográfico, concibiendo salas conforme al uso destinado o al origen de los objetos mostrados y facilita la marcha a través de espacios libres o de exposición. En los últimos años, en particular desde la nueva gestión, se busca una apertura diferente del museo con propuestas más cercanas e innovadoras, tratando de conectarlo con el turismo en la ciudad y abarcar públicos diversos, desde el más general hasta el más especializado en las áreas del arte y la Historia. Esto lleva a reconsiderar las funciones del museo y lo insta a presentarse como espacio abierto a prácticas educativas e investigativas de la Universidad Nacional de Rosario y de institutos terciarios de formación, tanto públicos como privados, a través de pasantías[1096].

También se ha reconsiderado la búsqueda de nuevas vías de difusión de las propuestas. Con la intención de alcanzar el interés de públicos que por lo general no se involucran en las

[1096] Nos referimos al ingreso de la profesora en Historia y museóloga Analía García a la dirección del Museo Municipal desde 2006, por concurso público de antecedentes. Véase Laura VILCHE. «Reclaman que se concursen las direcciones de los museos» en *La Capital*, Rosario, 24 de noviembre de 2007. [En línea]. Disponible en Internet en http://archivo.lacapital.com.ar/2007/11/24/ciudad/ noticia_429512.shtml]. Véase también los artículos periodísticos: MUNICIPALIDAD DE ROSARIO. «Analía García accedió al cargo por concurso. Lifschitz puso en funciones a la nueva directora del Museo Firma y Odilo Estévez» en *Gacetillas de Prensa*, sitio web de la Municipalidad de Rosario, 2007. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.rosario.gov.ar/sitio/noticias/buscar.do?accion=verNoticia&id=3671. Beatriz VIGNOLI. «Es un museo muy particular. Entrevista a Analía García, nueva directora del Museo Estévez» en *Página 12*, Buenos Aires, 13 de febrero de 2007. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-7310-2007-02-13.html.

acciones que el museo lleva a cabo, se han emprendido varias estrategias de difusión. Una fue recurrir al mundo cibernético. Si bien el museo cuenta con una página web, esta no es periódicamente actualizada, lo cual la convierte en un sitio muy poco dinámico, lo que no refleja el mecanismo y las maneras renovadas de trabajo del museo. Sin embargo, se ha tratado de reparar esta dificultad a través de la creación de una lista de correos electrónicos que brinda una actualización permanente para quienes busquen informarse sobre las novedades del museo en materia de actividades, un sistema de fácil acceso para quien se haga cargo de la tarea de incorporar las nuevas informaciones y enviarla a la red de contactos. Quizás haya que esperar la futura implementación de un blog virtual, altamente recomendable en los tiempos que corren, como un recurso para motorizar estos objetivos. Este sistema no debería reemplazar la línea de acción del museo dispensada a través de la lista de *e-mails*, sino que debería actuar como un soporte que posibilite un nuevo canal de interacción con los usuarios y se complemente con la herramienta anterior. Dicha propuesta sería un claro beneficio para el museo, una apertura coherente con los tiempos digitales y una fuerte apuesta para comunicar fielmente la imagen «dinámica» del museo a los públicos a los que apunta.

En igual sentido, y sin intentar reemplazar la centralidad de la colección, se generaron actividades cuyo propósito principal es complementarla, brindando contenidos distintos y nuevas posibilidades de participación e interacción con el público. En efecto, en el patio central del edificio, por ejemplo, tienen cabida: actividades lúdicas para los niños (dibujar y pintar, hacer bricolaje, armar juguetes y rompecabezas, asistir a funciones de títeres o participar de diferentes juegos); reuniones de artesanos, escritores y artistas locales; obras teatrales; presentaciones de libros; galas musicales; muestras temporales; talleres de poesías, relatos y escritura libre, por mencionar solo algunos de los numerosos eventos que se incorporan a ese espacio en un sentido recreativo y vivencial[1097]. Asimismo, con la intención de acercar el acervo patrimonial a estudiantes secundarios, se diseñaron visitas guiadas conforme a las características psicopedagógicas de esta población escolar, con lo cual se han incorporado actividades inscriptas en las necesidades curriculares del nivel en que se hallan, con el fin de emplear la visita al museo como una nueva estrategia didáctica del docente a cargo del curso[1098].

En los últimos años, el Museo Estévez inició el proyecto Senderos del Pago de los Arroyos, un recorrido centrado en el casco histórico de la ciudad de Rosario (que enmarca actualmente a la plaza Veinticinco de Mayo) y tiene por cierre la visita al museo.

[1097] Hemos consultado la folletería de actividades existente en el Museo Estévez.

[1098] MUSEO MUNICIPAL DE ARTE DECORATIVO FIRMA Y ODILO ESTÉVEZ. *Guión para nivel polimodal*. Rosario: Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez, mimeo, 2007.

El eje consiste en el recorrido por la historia de la ciudad, partiendo de su excepción como orbe indiano, nacido pese a la ausencia de una fundación oficial, su lugar como posta en el Camino Real, y el afincamiento posterior vinculado a la cercanía de una capilla y una pulpería lindante. La motivación también es transitar el pasado de la localidad, ni tan pobre ni tan aldeano, su constitución como urbe cosmopolita y burguesa a principios del siglo XX, hasta llegar a la actualidad. La iniciativa intenta finalmente recuperar las experiencias de aquellos que transitaron sus calles y su prístina plaza a lo largo del tiempo. Las visitas están a cargo de los estudiantes universitarios que ofician como pasantes en la entidad. De esta manera, el público que concurre a esta actividad puede descubrir las marcas experienciales de una urbe en su tránsito de villa a ciudad. En el radio de la plaza Veinticinco de Mayo es posible advertir el transcurrir cotidiano de las personas que se dirigen a sus diferentes oficios, que pasean junto a sus familias, que esperan la llegada del colectivo, que concurren a misa, que participan en diferentes actos públicos, procesos de resistencias y movilizaciones sociales y políticas; ellos forman parte de un recorrido que combina arquitectura, encuentro social e identidades[1099].

En los últimos años podemos comprobar cómo se perfilan medios para la promoción de los patrimonios y de la cultura que se conservan en los museos aquí estudiados bajo la órbita de las nuevas tendencias museológicas y de las actualizadas técnicas museográficas. A pesar de que las concepciones proponen un nuevo significado para las prácticas museológicas, es cierto que en definitiva las que disponen las estrategias que pueden llevarse a cabo en el marco del museo son las mismas colecciones, que no aseguran la visibilidad ni la diversidad deseable de expresiones, de ideas y de actores. Aunque sus colecciones reflejan un fragmento homogéneo y acotado de la identidad rosarina —el de la burguesía—, el relato de la cultura material parece querer interpelar a un sujeto que excede esa fracción de clase y propone un horizonte social más amplio que el que la colección parece representar. A decir verdad, son pocas las posibilidades de ensayar o pergeñar otras modalidades de renovación museológica e inclusive museográfica cuando la centralidad mayor la posee la cultura material tangible expresada en las colecciones que fueron concebidas y organizadas desde una semántica particular. De hecho, ambos museos muestran la construcción misma de una subjetividad enteramente clasista: una ciudadanía que se identificará con la cultura material exhibida, y esta última a su vez, dará testimonio del selecto grupo de adalides que promovieron el desarrollo de la Historia, el arte y la cultura.

[1099] Norma Edit ARREGUI. *Senderos del Pago de los Arroyos. Recorrido por el casco histórico de la ciudad de Rosario*. Rosario: Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez, mimeo, 2008.

Se trata, en definitiva, del viejo problema que puede resumirse en la parábola de los vinos viejos en odres nuevos. Todavía sigue concibiéndose a la cultura material (reliquias, pinturas, objetos históricos) como un instrumento para modelar la identidad colectiva, útil para producir el sujeto futuro de un orden aún en construcción. No obstante, ese sujeto colectivo nunca habla por sí mismo. Debe ser representado en las colecciones de cultura material manipuladas por los administradores de las memorias materiales. Ya no es suficiente presentar las colecciones para ser admiradas, sino que es necesario facilitar su apropiación. Pero de igual manera, las construcciones patrimoniales y los conflictos identitarios sobre los que los museos procuran trabajar con una propuesta superadora no solo se hallan anclados en el pasado, también están arraigados en numerosos aspectos de las actuales configuraciones institucionales. En tal sentido, se hace necesaria una intervención integral y reflexiva que requiere diagnósticos previos, acciones programadas para el largo plazo y un seguimiento de estas que dé lugar a reformulaciones del rumbo trazado años atrás.

5. El valor de las memorias: a manera de conclusión

Dentro de las transformaciones de la política y la sociedad de las últimas décadas, la centralidad de las estrategias se dirige a favor de la democratización de la cultura. La cultura y la identidad son visualizadas por el gobierno municipal y el provincial como recursos, en ocasiones predilectos, para la generación de riqueza y empleo, la inclusión social, la mejora de la imagen del tejido urbano y el afianzamiento de prácticas de participación ciudadana. De los museos de Rosario —los mismos que alguna vez fueron verdaderos templos laicos de las esencias identitarias cristalizadas de un pasado sobresaliente— se esperan transformaciones que mejoren su administración, amplíen sus públicos, aseguren su financiamiento y su contribución a la vida económica, lo que conlleva nuevos desafíos. Somos conscientes de que se procura que los bienes patrimoniales sean empleados para construir y sostener diferentes lecturas, pero es muy difícil que el público se aventure a intervenir en la disputas por el sentido de la representación.

También sabemos que sobre estos intentos, muchas veces fallidos, inciden cuestiones que exceden las intenciones de quienes llevan a cabo la gestión, como por ejemplo, el deterioro edilicio y de las condiciones de preservación, la falta de profesionales idóneos y la escasez de actividades de capacitación, la ausencia de políticas de adquisición y la desactualización no solo de las colecciones, sino también de las nuevas tendencias. Esta situación de relativo abandono responde a las políticas de ajuste estructural más generales que, en ausencia de

políticas públicas sobre la cultura, proponen al sector fórmulas de manutención financiera que remiten a una gestión capaz de solventar autónomamente la vida de los museos. Obtener esos medios económicos significa para los museos ocupar, simultáneamente, una cuantía de tiempo importante en asegurar la mejora de los depósitos, incorporar nuevas tecnologías para la conservación, hacer cambios en las muestras permanentes, encarar exhibiciones temporales, actualizarse en materia histórica, estética, etc.

Básicamente, el problema se resume en asegurar políticas de preservación, curaduría y exhibición cuya meta central sea brindar un espacio de representación legítima y auténtica a las diversas identidades sociales y ciudadanas que han emergido conflictivamente en estos últimos tiempos. De aquí los intentos de conseguir mejores inserciones en el medio cultural local y de hacer a los museos más «amigables» para sus visitantes. En esas transformaciones, creemos, no pueden ignorarse los influjos de una nueva museología que repiensa las funciones del museo, sus vinculaciones con los públicos, las prácticas de selección, preservación, curaduría y sus relaciones con el guión museográfico; ni tampoco los avances de una Historia social, preocupada cada vez más en dar cabida, desde otros parámetros, a las memorias contrahegemónicas que pugnan día a día.

El museo como espacio de representación: de Benedict Anderson al Lugar de la Memoria del Perú

Javier Puente-Valdivia
Universidad de Lehigh

1. Introducción

En este ensayo me propongo explorar un tema que en meses recientes ha copado el interés de diversos medios de prensa peruanos y del mundo, y que ha logrado polarizar a la opinión pública una vez más en torno al problema de la violencia política en el Perú. Debido a una presión de sectores privados —nacionales y extranjeros— el gobierno del presidente Alan García Pérez accedió a la construcción de un museo dedicado al período de violencia política y conflicto armado interno en el país (1980-2000). El proyecto, que estará financiado por capitales alemanes, pretende constituirse en un espacio en el que las múltiples narrativas en conflicto luego del período de violencia política puedan materializarse y encontrar un ensamblaje armónico, que conduzca a la tan anhelada construcción de una memoria colectiva singular, y a una Historia oficial sobre el conflicto entre el Estado y Sendero Luminoso.

No es propósito de este trabajo el suscribir una idea por demás simplista que abogue por la obstrucción del proyecto, o su sabotaje. Mi propuesta busca problematizar dos conceptos que se refuerzan mutuamente y que son igualmente debatibles. De una parte, intento explorar los límites de la necesidad de una «Historia oficial» sobre el conflicto armado interno, toda vez que dicha «Historia oficial» sería eventualmente apropiada por el Estado, marginando la esencia conflictiva de las múltiples narrativas de una sociedad posconflicto. Dicha esencia conflictiva, pese a su aparente despropósito, solo resulta desventajosa para los intereses del Estado, en tanto descentra la legitimidad del discurso y lo hace más elusivo a una univocidad estatal. Dicho en otras palabras, ¿a quién le beneficia la creación de una memoria colectiva? Exclusivamente al Estado y a sus agentes políticos e intelectuales.

Una segunda propuesta, que constituye buena parte del grueso de este ensayo, es analizar la problemática del museo como materialización de la creación de una —según mi argumento anterior— perniciosa idea sobre una memoria colectiva singular y una Historia oficial del conflicto. Para ello, pretendo suscribir una crítica formulada desde la prédica subalterna al modelo de nacionalismo que Benedict Anderson explora en *Comunidades imaginadas* como

un modelo excluyente y predominantemente burgués, cuya legitimidad ha sido puesta en tela de juicio por estudiosos del nacionalismo poscolonial, extendiendo dicha crítica hacia el estudio que realiza Anderson sobre el valor del museo en la consolidación de los valores de la nación burguesa. El proyecto del Lugar de la Memoria en el Perú, según mi análisis, encajaría perfectamente dentro de la perspectiva andersoniana sobre el valor de los museos, de manera que la crítica poscolonial que se ha dirigido contra la obra de Anderson es susceptible de ser recanalizada hacia este punto específico.

Este trabajo concluye que tanto la construcción de un Lugar de la Memoria como la invención de una memoria colectiva son objetivos contraproducentes, toda vez que empoderen al Estado como agente repositorio de una única narrativa sobre el conflicto armado interno. Al ubicar todas las narrativas en disputa en un mismo espacio físico, el conflicto como valor desaparece y cede el paso a una invención burguesa de la Historia, comúnmente conocida como Historia oficial, que necesariamente termina siendo excluyente y marginalizante, amén de su carencia de legitimidad. El valor de las narrativas posconflicto radica justamente en su multiplicidad y en su incapacidad de ser aprehendidas por un solo actor social, por lo que ubicarlas espacial y discursivamente en un solo plano contribuirá a agudizar un conflicto que prontamente pasará de los márgenes de lo retórico al plano de la realidad.

2. El museo imaginado

La obra de Benedict Anderson ha merecido ya sendos comentarios y críticas, siendo acaso las más valiosas aquellas que se originaron desde la perspectiva de los estudios subalternos[1100]. Sin pretender repasar estas críticas, las que demandarían un ensayo en sí mismas, huelga señalar el impacto que tuvo Anderson en el debate europeo sobre los orígenes del nacionalismo al poner un especial énfasis en la génesis del nacionalismo criollo en el siglo XIX. Pese a que existía una posición algo consensual en torno al rol de la modernidad y sus expresiones materiales, consenso heredado del legado intelectual de Ernest Renan y Ernest Gellner, como un requisito *sine qua non* para entender la existencia misma del fenómeno nacionalista, Anderson colocaba la periferia europea —América hispana y su geografía colonial— en el centro del análisis socio-político sobre la nación. Sin embargo, pese a la génesis ultramarina de este incipiente nacionalismo criollo, la idea misma de la nación —en tanto era un producto

[1100] Partha CHATTERJEE. *The Nation and its Fragments: colonial and postcolonial histories*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

cultural de la Ilustración— seguía siendo el regalo de Europa al mundo. La idea de la nación como *una* comunidad imaginada, siguiendo a Ranajit Guha, dejaba de lado la posibilidad de *múltiples* comunidades coexistiendo dentro de un espacio-tiempo histórico definido. De tal manera, la idea de pueblos ajenos y extranjeros dentro de un mismo Estado-nación no solamente fue un espacio común, sino que se constituyó en un elemento fundacional en la (de)formación del Estado-nación en sociedades poscoloniales[1101].

Menos atención, sin embargo, se ha prestado a los capítulos que Anderson escribió para las reediciones de *Imagined Communities* a partir de 1991. Anderson, motivado por una Historiografía poscolonial que seguía proponiendo cuestionamientos a los límites teóricos de su argumento, decidió reflexionar sobre el problema de lo geográfico y lo espacial en la formulación del discurso sobre la nación. Influenciado por el entonces joven historiador Tongchai Winichakul, estudioso del problema geográfico en Tailandia poscolonial y actual profesor de Historia de la Universidad de Wisconsin-Madison, Anderson publicó un artículo titulado «Narrating the Nation» en el *The Times Literary Supplement* del 13 de junio de 1986. A su vez, este texto generó el capítulo de *Imagined Communities* titulado «Census, map, museum», que a juicio del propio Anderson analiza la manera en la que «inconscientemente» el Estado colonial del siglo XIX, y las políticas que su mentalidad alentó, engendraron dialécticamente el vocabulario de los nacionalismos que terminaron combatiéndolo[1102]. En la formación de ese vocabulario nacionalista, el museo habría generado lo que Anderson define como una genealogía ecuménica de la nación que —junto con otros artefactos culturales como el censo y su capacidad de generar cuantificaciones y seriaciones abstractas de personas, o los mapas y su rol en la generatriz de un *logos* espacial— coadyuvó al cumplimiento del trágico destino griego del Estado colonial de inventar su propia némesis.

En los siguientes párrafos me propongo hacer un recuento pormenorizado de los principales puntos de la propuesta de Anderson, proponiendo un diálogo, si bien tardío, muy oportuno debido al rol que se pretende asignarle al museo en nuestra contemporaneidad, partiendo de una serie de preguntas fundamentales: si la labor del museo, de acuerdo a Anderson, es

---

[1101] Un testimonio interesante en este sentido se encuentra como epígrafe de una de las subsecciones de la versión abreviada del *Informe final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Primitivo Quispe, campesino ayacuchano, narraba el sentimiento de alienación que tanto él como su pueblo sintieron durante el periodo de violencia política en el Perú. Véase Hatun WILLAKUY*: Versión abreviada del Informe final de la Comisión de la Verdad.* Lima: Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2004, p. XXX.

[1102] Benedict ANDERSON. *Imagined Communities: Reflection on the Origin and Spread of Nationalism.* Nueva York: Verso, 2006, p. XIV. A menos que se indique lo contrario, las traducciones del texto de Anderson son de mi autoría.

generar una genealogía ecuménica —es decir, una narrativa teleológica— de la nación al servicio de un nacionalismo anticolonial, ¿qué tipo de narrativa generará un museo en una sociedad posconflicto?, ¿al servicio de quién se encontrará dicha narrativa?, ¿qué incluirá y qué excluirá tal genealogía? No es mi intención entonces elaborar una mera crítica en torno al carácter burgués de la idea andersoniana del museo, sino demostrar justamente que su conceptualización se ajusta perfectamente al discurso en torno a la creación del Lugar de la Memoria en el Perú.

Lo primero que es oportuno indicar es una limitación que el propio Anderson se apresura en adelantar. El grueso del material empírico que forma parte del análisis sobre el rol del museo proviene de la principal área de especialización de Anderson, el sudeste de Asia y especialmente el espacio geopolítico que correspondió a las Indias Orientales Holandesas e Indonesia. Una creciente proliferación de museos en Indonesia poscolonial, y en el Sudeste Asiático en general, llamó la atención de Anderson en torno a un posible proceso de «heredamiento político» mediante el que los Estados poscoloniales formulaban una correlación física de su discurso nacional, discurso que sin embargo se desarrollaba únicamente sobre el ensanchamiento de un discurso museológico que ya había empezado a desarrollarse bajo la dominación colonial. Dicha correlación física, la materialización de un discurso teleológico de la nación con un pasado clásico y un futuro moderno, demandaba como primer paso la puesta en valor de aquello que el Estado colonial había previamente dominado: Borobudur, Angkor, Pagan. Los estudios arqueológicos pasaron a ser una herramienta del Estado; sin embargo, pese a que debía reinventarse por completo el espacio semántico que estos lugares ocupaban, reinvención que apuntaría también a la contestación final de la dominación colonial, la propia naturaleza del museo determinaba un mero reforzamiento de los valores que el mismo Estado colonial galvanizaba.

De acuerdo a Anderson, las primeras iniciativas museológicas que surgieron durante la dominación colonial estuvieron asociadas a la presencia de un requerimiento colonial «progresista» —emergente de colonizadores y colonizados— por un mejor sistema educativo para los «nativos». Frente a este requerimiento, los sectores más conservadores del Estado colonial preferían «que los nativos permanezcan nativos»[1103] y por tanto se opusieron a reformas sustanciales en el sistema educativo. En tal sentido, la emergencia de lo museológico —junto con la impresión de nuevos manuales educativos— terminaba siendo la tibia respuesta del Estado colonial producto del encuentro entre el progresismo y el

[1103] Ibídem, p. 181.

conservadurismo, un leve anestésico que ni cubría completamente las demandas de los progresistas, ni ponía en riesgo el statu quo que empoderaba a los conservadores.

Un segundo punto sobre el museo en el contexto descrito por Anderson, rápidamente mencionado líneas arriba, tiene que ver con la invención de la teleología de la nación y la necesidad, apuntada y criticada también por la Escuela de Estudios Subalternos, de crear un «pasado clásico» en servicio de la construcción de una nación moderna. El Estado colonial inventa una jerarquización de lo «nativo», en la que el pasado es glorioso y por tanto capaz de construir la monumentalidad expuesta en el museo. En contraste, el presente que el museo pretende reeducar es degradado, atávico, diferente a ese pasado monumental inerte. La yuxtaposición que Anderson nota entre la monumentalidad inerte y la pobreza rural alrededor de este, termina generando el mensaje de que la dominación colonial se encuentra legitimada en tanto el degradado presente es incapaz de reproducir lo que sus antepasados putativos, y por consecuencia ha devenido en incapaz de gobernarse a sí mismo.

Finalmente, un tercer punto a considerar tiene que ver con la construcción de legitimidad estatal en torno a la custodia de lo contenido en el museo. Una vez que la legitimidad colonial no puede estar más basada en lo que Anderson llama un uso «maquiavélico-legalista» de la conquista, la necesidad de construir legitimidades alternas se vuelve imperiosa. La representación museográfica de una tradición histórica, local y general a la vez, empodera al Estado como guardián de dicha tradición, sin cuestionar la legitimidad misma de la tradición y su proceso de invención. Esa «tradición histórica» se hace ciencia mediante el uso de un discurso museológico preciso —presentado en rótulos y cuadros explicativos— y la creación de un aura ascética y altamente secularizada puesta al servicio del discurso estatal.

Toda la problemática del museo se dinamiza y se vuelve mucho más entrópica y centrífuga debido al aporte del capitalismo —la quintaesencia del modelo teórico de Anderson— impreso en la difusión del discurso museológico. Reportes arqueológicos cada vez más detallados, libros destinados al consumo masivo, y artefactos cotidianos con microrrepresentaciones de figuras museográficas, terminan diseminando el rol que el Estado ha adquirido a través del museo. La hegemonía estatal se vuelve, en apariencia, incontestable. El museo ha logrado, finalmente, crear una esencia tangible, ascética, inhabitada, maleable, y moldeable del discurso nacional.

La siguiente parte de mi ensayo procurará reconstruir, fundamentalmente a través de medios de prensa, el discurso estatal en torno a la creación del museo dedicado al período de violencia política en el Perú, también conocido como Lugar de la Memoria.

3. La arqueología del presente: museologizando la memoria

A este punto, la primera objeción que puede hacerse de manera apriorística a mi ensayo es la diferencia aparente entre la manipulación museológica de sitios arqueológicos y la presentación en formato museográfico de la Historia reciente. Digo que tal objeción sería apriorística, en tanto que desconocería que tal diferencia pasa únicamente por la inmediatez de lo *artefactual* entre lo arqueológico y lo histórico. Dicho de otra manera, sería lo mismo que decir que hacer arqueología no es un proceso histórico. Al intentar rastrear el discurso del Estado peruano sobre la construcción del Lugar de la Memoria, intento hacer una arqueología del discurso estatal, es decir, delinear la manera en la que el Estado intenta sistematizar y serializar una *episteme* sobre el proceso de violencia política que será presentada en un espacio museográfico mediante el uso de objetos con alta carga simbólica. Producida esta construcción del artefacto histórico, la memoria reciente resulta tan maleable como el pasado arqueológico distante.

Con ocasión de la cumbre del ALC-UE realizada en Lima en abril de 2008, la canciller alemana Angela Merkel ofreció formalmente al gobierno de Alan García Pérez una donación de dos millones de dólares para la construcción de un espacio de la memoria, acaso emulando monumentos similares de la Alemania posnazismo. Con mucha indignación, el gobierno del presidente Alan García Pérez rechazó en un inicio la oferta de la canciller Merkel con el pretexto de que —a voz de Ántero Flores Araoz, entonces ministro de Defensa— el país tenía necesidades más urgentes que un museo de la memoria. «Si tengo personas que quieren ir al museo pero no comen, van a morir de inanición»[1104], añadió Flores Araoz.

Yehude Simon, otrora miembro de la Izquierda Unida y encarcelado injustamente durante la dictadura fujimorista, respaldó la posición del ministro de Defensa en su calidad de primer ministro, y sancionó que el dinero sería solicitado a manera de apoyo económico para las víctimas de la violencia política. El cardenal de Lima, Juan Luis Cipriani, conocido por sus polémicos comentarios en torno al período de violencia política en el país y los derechos humanos, también hizo pública su posición. De acuerdo con Cipriani, el museo de la memoria no representa «mucha reconciliación, y tampoco ayuda a que el Perú entienda mejor su vida»[1105]. En suma, la posición del discurso oficial del Estado fue de abierto rechazo hacia la posibilidad de construir un museo dedicado al período de conflicto armado interno.

[1104] *La República,* Lima, 1 de marzo de 2009.

[1105] *La República,* Lima, 7 de marzo de 2009.

Diversas fuerzas políticas e intelectuales cobraron interés en el asunto, luego de hacerse públicas ambas declaraciones. Entre las autoridades políticas que se manifestaron a favor de la construcción del museo se cuenta el alcalde del distrito limeño de San Miguel, Salvador Heresi. Heresi viajó hacia mediados de marzo a Berlín, donde sostuvo reuniones a título de burgomaestre con el vicepresidente de la Agencia de Cooperación Internacional Alemana, quien le manifestó que pese a los comentarios adversos que la propuesta de su gobierno había producido, ni el Estado alemán había recibido un rechazo formal, ni la propuesta había sido declinada. En este sentido, Heresi ofreció la posibilidad de construir el museo de la memoria en un terreno concedido por su administración en los linderos de San Miguel. Sin embargo, fue la voz de Mario Vargas Llosa la que logró remecer con fuerza la aparente hegemonía de la negativa oficial del Estado peruano.

Vargas Llosa publicó una furibunda nota titulada «El Perú no necesita museos», replicando directamente lo vertido en semanas anteriores por los representantes del gobierno, particularmente aquellos de Flores Araoz. En ella, el novelista tilda de «tonterías» las ideas expresadas por el ministro de Defensa, hecho que llama su atención debido al aparentemente alto nivel de educación que este funcionario ostenta. A continuación, Vargas Llosa suscribe las conclusiones generales del *Informe final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) —conclusiones que en sí mismas siguen siendo objeto de debate político, más no académico— al señalar que el conflicto que envolvió al Estado peruano y Sendero Luminoso cobró las vidas de alrededor de setenta mil peruanos. Luego de ello, Vargas Llosa ofrece un recorrido muy sucinto sobre la labor de la CVR y los logros que ella alcanzó, y le llama la atención la iniciativa de recrear una muestra museográfica sobre el correlato visual del conflicto armado interno: Yuyanapaq.

Sin embargo, es cuando le corresponde criticar las declaraciones de Flores Araoz cuando la nota de Vargas Llosa cobra un valor particularmente importante para el argumento de este ensayo. Señala Vargas Llosa, en primer lugar, que de acuerdo a la lógica de Flores Araoz

> «[…] los países solo deberían invertir recursos en defensa de su patrimonio arqueológico, monumental y artístico una vez que hubieran asegurado la prosperidad y el bienestar para toda su población»[1106].

De acuerdo a esta lógica, concluye Vargas Llosa, «no existirían el Prado, el Louvre, la National Gallery ni el Hermitage […]»[1107].

[1106] Mario VARGAS LLOSA. «El Perú no necesita museos» en *El Comercio*, Lima, 8 de marzo de 2009.

[1107] Ibídem.

Como segundo punto, Vargas Llosa justifica su propia posición como defensor de la causa del museo de la memoria, colocándose como un jugador neutral en el actual debate político sobre la magnitud y responsabilidades del conflicto armado interno. Su legitimidad, y su posición aparentemente neutral, se fundamentan en haber sido candidato presidencial en 1990, momento en el que el país aún se encontraba sumido en la violencia política; en haber sido él mismo objeto de al menos dos atentados contra su vida, lo que lo convierte en actor directo del conflicto, y en «haber criticado con la misma constancia contemporizaciones, cobardías, y medias tintas de los intelectuales de izquierda»[1108], hecho que lo obliga a decir que dentro de los nueve volúmenes que comprenden el citado *Informe* de la CVR, «se han deslizado errores», aunque las conclusiones no contendrían parcialidad alguna.

Como punto final, Vargas Llosa indica el valor del museo y de la memoria dentro de la formación de una nación. Museo y memoria son para el Nobel, en primer lugar, elementos de catarsis que evitan la repetición de los períodos en ellos contenidos. Cumple el museo, según Vargas Llosa, un rol de profilaxis social al «[curar] las mentes de la tiniebla que es la ignorancia, el prejuicio, la superstición y todas las taras que incomunican a los seres humanos entre sí y los enconan y empujan a matarse»[1109]. Es el museo, finalmente, un espacio que reemplaza la «visión pequeñita, provinciana, mezquina, unilateral, de campanario, de la vida y las cosas por una *visión ancha, generosa, plural*»[1110], símbolo inequívoco del «progreso» para Vargas Llosa.

El grave desafío que la nota de Mario Vargas Llosa representó para la hegemonía de la posición oficial del gobierno demandó una rápida e inteligente reacción de parte de García y su administración. Pocos días después de la publicación de la nota de Vargas Llosa, el gobierno anunciaba la creación de una comisión de alto nivel encargada de la creación del Museo de la Memoria en el Perú, presidida por el propio Vargas Llosa y conformada por el arzobispo Luis Bambaren, el abogado Enrique Bernales, el arquitecto Frederick Cooper, el pintor Fernando de Szyszlo, el antropólogo Juan Ossio, y el ex presidente de la CVR, Salomón Lerner. A juicio de ciertos medios de prensa, todas estas personalidades poseían una «distinguida e intachable trayectoria personal y profesional», lo que incluía una participación directa en las labores de la CVR —como en el caso de Lerner y Bambaren— así como diversas posiciones políticas y académicas que los vincularon directa o indirectamente con el proceso de violencia política. Lo que es más interesante de destacar sobre la resolución ejecutiva que

[1108] Ibídem. [No se indica, sin embargo, a qué hace referencia cuando indica «con la misma constancia»].

[1109] Ibídem.

[1110] Ibídem. [Las cursivas son énfasis del autor del artículo].

estableció esta comisión de alto nivel fueron los puntos vinculados con el discurso que debería ofrecerse al interior del eventual Museo de la Memoria. De un lado, la resolución insistía en

> «[…] velar porque el museo represente con objetividad y espíritu amplio la tragedia que vivió el Perú a raíz de las acciones subversivas de Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru durante las dos últimas décadas del siglo XX»[1111].

De otra parte, se establece como principal objetivo del museo el «mostrar a los peruanos las trágicas consecuencias que resultan del fanatismo ideológico, la transgresión de la ley y la violación de los derechos humanos»[1112], con lo que se cumpliría el rol pedagógico que el propio Vargas Llosa había asignado a los museos como espacios de la memoria.

El aparente consenso alcanzado entre la hegemonía estatal por el descarte de un museo de la memoria, y el aparente discurso contrahegemónico liderado por Vargas Llosa, se quebró prontamente debido al recelo con el que las Fuerzas Armadas —y particularmente el Ejército— observaron la problemática del museo. Desde la entrega del *Informe final* de la CVR, en el que se señala efectivamente que las Fuerzas Armadas fueron un bloque beligerante dentro del conflicto armado interno y por tanto responsables de un porcentaje del total de víctimas de la violencia política, las instituciones castrenses renegaron de las conclusiones y esfuerzos consiguientes que tanto la CVR como diversas organizaciones pro derechos humanos decidían tomar. Ello en virtud de que —según sus mandos— tales organismos ofrecían una versión tendenciosa del conflicto que mellaba la imagen de los militares.

Le correspondió a Vargas Llosa sostener reuniones con dos representantes del sector militar: el general Otto Guibovich, comandante general del Ejército, y el ministro de Defensa, Rafael Rey. Luego de la reunión con Guibovich, Vargas Llosa declaró que se habían «disipado muchas asperezas que existían, recelos y desconfianzas que había hacia el Lugar de la Memoria»[1113]. De igual modo indicó que «vamos [la comisión de alto nivel] a mantener una colaboración constante con todos los estamentos de la sociedad, incluidos los partidos políticos, que puedan contribuir a que dicha institución sea lo más representativa posible»[1114]. Tras la reunión con el ministro Rey, Vargas Llosa nuevamente volvió a insistir en que no habrían sesgos paras las Fuerzas Armadas en el Lugar de la Memoria. Rey respondió que

[1111] *El Comercio,* Lima, 31 de marzo de 2009. La amplitud a la que hace referencia este inciso habría sido un especial pedido del propio García, quien había considerado la muestra Yuyanapaq muy parcializada en contra del rol del Estado en el conflicto armado interno.

[1112] Mario VARGAS LLOSA, op. cit.

[1113] *El Comercio,* Lima, 4 de febrero de 2010.

[1114] *El Comercio,* Lima, 4 de febrero de 2010.

aunque confiaba en la imparcialidad del novelista, el resto del equipo de la comisión de alto nivel no le representaba el mismo nivel de confianza. El recelo militar, sin duda, siguió en pie.

Fueron autoridades regionales las que saludaron con beneplácito el apoyo estatal a la iniciativa por un Lugar de la Memoria. Ernesto Molina, presidente regional de Ayacucho —acaso una de las zonas más abatidas por la violencia política— saludó la resolución del gobierno, aunque mostró su discrepancia con la idea de construirlo en Lima. Molina hizo un paralelo bastante interesante que pasó por demás desapercibido entre la opinión pública limeña: dado que el financiamiento venía de Alemania, era conveniente atender a la manera en la que el Estado alemán ha tratado el tema de construcción de museos de la memoria. Molina mencionó, concretamente, cómo los alemanes habían construido museos sobre el Holocausto en los lugares donde los hechos habían acontecido. Frente a ello se opuso un sentido de universalidad que supuestamente empoderaba a Lima como un centro mucho más accesible para visitantes nacionales y, sobretodo, extranjeros[1115].

El proyecto pareció adquirir un rumbo aparentemente consensual a partir de este punto. La comisión presidida por Vargas Llosa aceptó que la construcción se realizara en uno de los acantilados del distrito de Miraflores —una zona de clase alta y medio-alta de Lima— y para ello se convocó a concurso público para determinar la arquitectura del Lugar de la Memoria. El Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) decidió tomar un rol activo al financiar la operatividad de la alta comisión y la convocatoria para el proyecto del Lugar de la Memoria. Fue la propuesta de dos arquitectos peruanos —Sandra Barclay y Jean Pierre Crousse, ambos profesores de la Pontificia Universidad Católica del Perú— la ganadora[1116]. Dentro de los argumentos esgrimidos para la elección de su propuesta, la comisión de alto nivel mencionó o «su funcionalidad, sobriedad, simbolismo y *por ser el que conecta de mejor manera la arquitectura con la naturaleza particular de los acantilados de la Costa Verde* [...]»[1117].

Esta aparente calma se rompió hacia septiembre del año pasado, cuando Mario Vargas Llosa renunció súbitamente a la presidencia de la comisión de alto nivel, en respuesta a la promulgación del decreto-ley nº 1097 que promovía una amnistía tácita para militares procesados por crímenes contra los derechos humanos en el país.

[1115] *La República,* Lima, 5 de abril de 2009.

[1116] PNUD *Perú, Archivo de noticias*.
[En línea]. Disponible en Internet en http://www.pnudorg.pe/frmNewsDetails.aspx?Cod_Noticia=1819.
[Las cursivas son énfasis del autor del artículo].

[1117] Ibídem.

De acuerdo a su carta de renuncia, existía para Vargas Llosa:

> «[...] una *incompatibilidad esencial* entre, por una parte, auspiciar la erección de un monumento en homenaje a las víctimas de la violencia que desencadenó el terrorismo de Sendero Luminoso a partir de 1980 y, de otra, abrir mediante una triquiñuela jurídica la puerta falsa de las cárceles a quienes, en el marco de esa funesta *rebelión de fanáticos*, cometieron también delitos horrendos y contribuyeron a sembrar de odio, sangre, y sufrimiento a la sociedad peruana»[1118].

La renuncia de Vargas Llosa fue aplaudida por diversos grupos, incluyendo políticos y académicos. En un contexto electoral a nivel municipal, la candidata de izquierda Susana Villarán no demoró en señalar la congruencia entre la renuncia de Vargas Llosa y su dedicada labor en la defensa de los derechos humanos, aunque el tema nunca logró pasar al centro del debate entre ella y su rival de derecha, Lourdes Flores Nano. Tanto Vargas Llosa como Villarán continuaron con su pedido para la derogación del decreto-ley n° 1097. El cuestionado decreto fue eventualmente derogado semanas después, hecho que coadyuvó la salida del ministro de Defensa y principal promotor de la ley, Rafael Rey; pero Vargas Llosa no retornó a la comisión del Lugar de la Memoria. Su lugar fue tomado por el pintor Fernando de Szyszlo, quien justificó su continuidad en la comisión pese a la renuncia de Vargas Llosa como un esfuerzo para darle continuidad a algo que ya había superado una serie de taras burocráticas.

El 4 de noviembre de 2010 el presidente Alan García Pérez colocó la primera piedra del Lugar de la Memoria, y en su discurso enfatizó que el lugar debería convertirse en un «espacio de reflexión para los peruanos»[1119]. También indicó que:

> «[...] cuantos murieron por la intolerancia [...] quienes mataron —vivos o muertos— *se sabrán inferiores* ahora que el Perú va tomando un camino distinto y es capaz de producir más, con justicia social»[1120].

Finalmente, García concluyó que el lugar permitiría reflexionar sobre «la *primera parte* de la República, la de la *escasez*, del *miedo* y del *centralismo*»[1121].

Para finalizar esta sección quiero volver a la idea que mencioné unos párrafos arriba, aquella en torno a realizar una arqueología del discurso presente sobre la memoria, entendiendo tal proceso como el rastreo de una sistematización de elementos que forman parte de una episteme estatal en torno al proceso de violencia política. Así, el primer elemento a considerar

---

[1118] Mario VARGAS LLOSA. «Carta de renuncia» publicada en *El Comercio,* Lima*,* 13 de septiembre de 2010.

[1119] *El Comercio,* Lima*,* 4 de noviembre de 2010.

[1120] Ibídem. [Las cursivas son énfasis del autor del artículo].

[1121] Ibídem. [Las cursivas son énfasis del autor del artículo].

es el del rechazo inicial que se mostró frente a la posibilidad de construir un museo de la memoria. Este rechazo se fundamentó sobre dos bases que el Estado, representado por la administración de García, dio por sentados: de un lado, el carácter eminentemente conflictivo de las memorias en torno al conflicto armado interno y la imposibilidad de que un único espacio pudiera conciliar dicho conflicto: la muestra Yuyanapaq se erigía como el principal ejemplo del nivel de enfrentamiento y polarización a los que la creación de un museo podría conducir; de otra parte, la idea de que una sociedad que no ha logrado desarrollarse en plenitud dentro de un esquema de modernidad occidental no puede aún abocar sus esfuerzos en la construcción de museos.

Frente a este discurso que sanciono como hegemónico, en tanto busca imponer una lógica dominante en el debate en torno al problema de la memoria a la vez que pretende crear una base de legitimidad para dicha lógica, surgió un discurso contrahegemónico representado por la intelectualidad peruana que Vargas Llosa encarna, y que introdujo en la ecuación la variante de ver en el museo una herramienta de reformación y consolidación del discurso sobre la nación. Según Vargas Llosa, el rol del museo en sociedades occidentales va de la mano con los intereses del Estado-nación en lo referente a la ciudadanía. Es sintomática de esta interpretación la mención que el propio Vargas Llosa realiza sobre los principales museos europeos, punto al que volveré más adelante.

El Estado, lejos de combatir el discurso contrahegemónico —lo que hubiera conllevado en la praxis a poner a debatir a Vargas Llosa con funcionarios estatales—, decidió seguir una lógica común a sociedades poscoloniales: la apropiación de dicho discurso dentro de la base discursiva que sostiene la hegemonía del Estado. Prontamente, la administración de García se apuró en suscribir las ideas propuestas por Vargas Llosa, y aún más lo encumbró como presidente de una comisión de alto nivel para la creación del citado museo. En ese sentido, el Estado modificó su discurso de escepticismo en torno a la viabilidad del museo como espacio de visión consensuada por otro en el que el museo se entiende como espacio de educación y profilaxis social. Una importante tensión en este proceso de apropiación del discurso contrahegemónico surgió desde el interior de las Fuerzas Armadas, las mismas que se apuraron en seguir sosteniendo su desconfianza frente a la construcción del museo.

Otro tercer elemento a considerar es el que concierne al *locus* de la memoria, tanto físico como retórico. Pese a la propuesta de autoridades regionales para discutir a profundidad el lugar donde se erigiría el museo de la memoria, poco o nada de atención se le prestó a este tema: existió siempre un consenso tácito sobre construir el Lugar de la Memoria en un espacio capitalino. Por otro lado, la conformación de la comisión de alto nivel, con ausencia de representantes claves de sectores sociales y hasta estatales, revela el tipo de memoria que

debe emerger desde este nuevo espacio: dado el inicial carácter contrahegemónico de la réplica de Vargas Llosa al rechazo inicial de la propuesta del museo, el Estado no se preocupó en ampliar la base social de la misma comisión que el novelista lideraría. El discurso contrahegemónico se volvía discurso de Estado, y proseguía una lógica de exclusión aunque esta vez legitimado por la incorporación de Vargas Llosa. Para cuando Miraflores cedió el terreno, y el PNUD decidió involucrarse, el museo de la memoria había pasado de ser un proyecto con fines de sanación interna, a un proyecto con visos de universalidad y cosmopolitismo.

Un cuarto elemento se dibuja a partir del nuevo conflicto entre Vargas Llosa y el Estado, luego de la promulgación del decreto de amnistía a procesados por delitos contra los derechos humanos. Para Vargas Llosa, el esfuerzo por construir un museo de la memoria era incongruente con la medida estatal que permitía el archivamiento de crímenes de guerra durante el conflicto armado interno. Tal incongruencia, insalvable para Vargas Llosa, provocó su renuncia pocos días después de la promulgación del mencionado decreto, sin darle la oportunidad al gobierno de derogarlo. Sin embargo, su ulterior derogación no evidenció una respuesta clara y concreta a la incongruencia acusada por Vargas Llosa. Lejos de ello, es posible inferir que tal incongruencia no existía en ojos del Estado; dicho de otro modo, no había incompatibilidad alguna entre los fines estatales de construir un museo de la memoria y ofrecer amnistía a militares procesados por crímenes de lesa humanidad.

La construcción del museo ha proseguido desde ese día, aunque la comisión es ahora presidida por el artista Fernando de Szyszlo. La primera piedra fue colocada, sin sorpresa alguna, por el propio Alan García Pérez. García urgió a la comisión a tener listo el Lugar de la Memoria antes del mes de julio de 2011, a fin de ser inaugurado dentro de los últimos días de su administración. Sin embargo, lo que llama más la atención fue la mención al carácter disruptivo en términos cronológicos que la erección del museo representa. Es un quinto elemento de análisis el hecho de que el Estado entienda la construcción del museo no solo como una tarea de profilaxis social, tal cual había descrito meses antes Vargas Llosa, sino como la piedra fundacional de una nueva república. Lo problemático de tal aseveración es que muchos de los actores que forman parte de la «vieja república», acusada de atávica y violenta, son los mismos que administran la «nueva república», y en muchos casos —incluyendo al propio García— tienen responsabilidades legales en episodios aún no esclarecidos que involucran crímenes de guerra.

La siguiente parte de mi ensayo vuelve sobre la reflexión del carácter «burgués» del museo, esta vez procurando ubicar los cinco elementos arriba mencionados dentro de mi crítica al ideal andersoniano de museo. Algunas preguntas que ello conllevará pasan por identificar al

Estado, algo que he deslizado en párrafos anteriores pero cuya discusión pienso hacer más explícita, y de explicar de qué manera lo «burgués» en el Perú del siglo XXI no tiene que ver con la identificación de un grupo social determinado, sino con un conjunto de modos y mecanismos de producción de una episteme poscolonial, y en el caso peruano, específicamente un posconflicto armado interno.

4. Varias memorias, varios lugares

La Asociación Nacional de Familiares de Detenidos, Secuestrados y Desaparecidos del Perú (ANFASEP) tiene desde hace varios años en Ayacucho un museo de la memoria que incluye una pieza de extraordinario valor histórico: lo llaman el retablo de la memoria, y constituye —junto con otras piezas artísticas como los dibujos de Filiberto Jiménez[1122]— una etnografía directa sobre los episodios de violencia del conflicto armado interno. Salvo una mención mínima en un texto de Carlos Iván Degregori[1123], y otra mención en un debate en Internet por parte de Cecilia Méndez, nadie ha mencionado el museo de la ANFASEP como un precedente de la construcción de un museo de la memoria a escala estatal.

En Lima, luego de la operación militar que condujo a la liberación de los rehenes del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru en el episodio de la residencia del embajador japonés, el ejército ha dispuesto una réplica de dicho sitio como un museo dedicado a la memoria tanto de los caídos en la llamada Operación Chavín de Huántar, como de aquellos que fueron víctimas de Sendero Luminoso durante el período de violencia política. Este espacio se constituye, sin duda, en otro esfuerzo sectorial por «museologizar» la memoria.

No es correcto, entonces, lo que afirma Degregori en el artículo mencionado líneas arriba, cuando se pregunta por la ausencia de «memoriales» y «conmemoraciones». Víctimas y victimarios —dicotomía borrosa e innecesaria, aunque existente en el imaginario colectivo— han realizado esfuerzos por sistematizar sus memorias, pero lo han hecho fuera de los márgenes del Estado. Ni el museo de la ANFASEP ha merecido atención del Estado, ni el museo de la operación militar Chavín de Huántar ha concitado la atención masiva de la sociedad civil. Sin embargo, este divorcio entre memorias actuó en la mejor conveniencia para el Estado, el que estuvo eximido durante mucho tiempo de participar directamente en el desafío

[1122] Un interesante artículo sobre arte, memoria, y violencia es el trabajo de Cynthia MILTON. «Images of Truth: Art as a Medium for Recounting Peru's Internal War» en *A Contracorriente,* n° 6:2, 2009, pp. 63-102.

[1123] Carlos Iván DEGREGORI. «Espacios de memoria, batallas por la memoria» en *Argumentos,* n° 4, septiembre de 2009.

de recuperar las diversas memorias en conflicto. Tal fue una conveniencia política, en tanto el Estado no tomaba parte por ninguno de los «bandos en conflicto», pero fue por sobretodo una conveniencia ética, pues el Estado mismo fue un agente involucrado directamente en el conflicto, y tan víctima y victimario como cualquiera de los otros agentes. Así al menos lo reconoce el informe final de la CVR.

Para poder encumbrarse en una posición aséptica con referencia al resto del conflicto armado interno, el Estado debía procurar la apertura de espacios públicos en los que estas memorias puedan materializarse sin que entre en cuestionamiento la posición misma del Estado. Tal apertura, como indica Cynthia Milton en otro ilustrativo artículo[1124], estuvo mejor expresada en la concesión de un espacio físico para el levantamiento de un monumento dedicado a las víctimas de la violencia política: *El ojo que llora*. En Agosto de 2005, el monumento diseñado por la artista Lika Mutal fue develado como parte de un proyecto aún más grande denominado *La avenida de la memoria*. El monumento incluye un gran monolito de piedra del que emana un chorro de agua, la misma que transita por diversos canales serpenteantes a lo largo de un laberinto donde numerosas piedras llevan inscritas los nombres de las víctimas identificadas por la CVR. Este monumento, como espacio y representación, devino en un campo de batalla entre quienes Degregori llama «negacionistas» y aquellos quienes abogaban por la intangibilidad de la memoria en espacios públicos. El Estado, sin embargo, no pudo mantener su posición aséptica y terminó involucrándose en una discusión legal sobre la adscripción del Perú a la Corte Interamericana de Derechos Humanos. *El ojo que llora* fue finalmente objeto de un acto de vandalismo, graficando de un lado el carácter batallante de generar una memoria pública compartida, mostrando la intolerancia de parte de los «negacionistas», y —para propósitos de mi argumento— la incapacidad del Estado en sostener una posición completamente neutral frente a la construcción de la memoria sobre la violencia política.

Frente al problema del museo de la memoria, el Estado tomó una posición completamente parcial desde un inicio. El auspiciar la creación de un museo dedicado a un conflicto en el que su propia participación era cuestionable, resultaba al menos contraproducente. Sin embargo, la propuesta de Vargas Llosa terminó proveyendo el trasfondo intelectual del que frecuentemente las iniciativas estatales adolecen. No se trataba entonces simplemente de abrir nuevos espacios públicos y permitir que el conflicto entre memorias divergentes tomara su propio rumbo, sino de abogar por la construcción de una memoria oficial que además tuviera

[1124] Cynthia MILTON. «Public Spaces for the Discussion of Peru's Recent Past» en *Antípoda, Revista de Antropología y Arqueología,* n° 5, julio-diciembre de 2007.

al Estado no como actor sino como agente custodio. Como tal, el Estado garantizaría la «imparcialidad» de la memoria a representarse en el museo, y la función educativa y hasta regeneradora de su contenido.

¿Cómo encajar esto con la crítica al museo como una materialización del carácter burgués del discurso sobre el Estado-nación? Empezaré por el último de los elementos que señalé al rastrear el discurso del Estado sobre el museo de la memoria. El museo de la memoria en el Perú, según el Estado, se va a convertir en un punto de inflexión en el discurso oficial sobre la nación peruana. Una vieja república yacerá en las antípodas de la creación del museo, y una nueva nación emergerá de dentro de los claustros de esa memoria hecha espacio físico. Es en este sentido en que el proyecto es una invención tan burguesa como los museos poscoloniales de India y el Sudeste Asiático: historizar el pasado de manera que se pueda brindar la idea de un Estado viejo e inerte frente a la posibilidad de un Estado dinámico y vivo, pese a que las elites dirigentes sean las mismas en ambos momentos históricos.

Al igual que en la Indonesia poscolonial, en el Perú existe una desidia estructural por enfrentar el problema de la educación, particularmente en la esfera rural. ¿Puede decirse que, como en el Sudeste Asiático, las clases dirigentes peruanas prefieren que el «nativo» permanezca «nativo»? Creo que sería arriesgado firmar tal aseveración. Sin embargo, la transferencia del rol educacional de la escuela al museo es algo que ha sido explícitamente señalado tanto por el mismo Estado como por el que alguna vez fue el discurso contrahegemónico. Será función del Estado, a través del museo, proveer un corpus de conocimiento sobre el período de conflicto armado interno. ¿Qué implicancia tiene ello? De un lado, le confiere al Estado una mayor capacidad de control sobre lo que se enseñe públicamente sobre un proceso altamente convulso para sus propios intereses. ¿Cómo se enseñará el rol del Estado aprista en los ochenta, y la masacre de los penales de 1986?; frente a un eventual nuevo gobierno fujimorista, ¿cómo se presentarán los comandos paramilitares organizados por Fujimori para la aniquilación extrajudicial de personas acusadas de terrorismo? Estas preguntas llevan a un nuevo nivel de problemática en torno al museo de la memoria: la creación de una episteme posconflicto —es decir, un sistema de conocimiento para entender un proceso histórico— sobre la violencia política en la que el Estado no tenga un rol activo. Constituye este punto un mecanismo de producción de conocimiento propio de una burguesía poscolonial, mecanismo que en el caso peruano se galvaniza aún más, dada la propia naturaleza de la violencia de origen político. Es probable, aunque esto resulte ser un tanto especulativo, que el propio término «violencia política» genere demasiadas contradicciones en los intereses del Estado, al punto que sea completamente descartado del discurso museográfico, algo que ha venido ocurriendo hasta ahora cada vez que un

representante del Estado se ha referido al Lugar de la Memoria. Nombrar el pasado —de acuerdo a lo que sugiere Gonzalo Sánchez— es también una manera de moldearlo, manipularlo, y reinventarlo[1125].

5. ¿Adónde vamos?

Ciertamente el museo aún no existe, y sigue siendo un «espacio contestado». Sin embargo, las luces emitidas por el Estado y la intelectualidad detrás del proyecto del Lugar de la Memoria no parecen las adecuadas. No ha sido mi intención defenestrar la idea de la creación de memorias colectivas sobre el período de violencia política, sino el cuestionar la necesidad de generar una sola memoria oficial, y que además dicha memoria se materialice en un museo bajo control estatal. La memoria ocupa un lugar que no le pertenece a nadie y es potestad de todos a la vez. Si el Estado decide definitivamente inventar una episteme sobre el conflicto armado interno, debe ser entendida únicamente como otra de las memorias en conflicto.

¿Quiénes estarán en el Lugar de la Memoria? A este punto mi discusión se ha centrado únicamente en torno al discurso sobre el museo, y no al material que en él se incluirá. Si, como dice Susan Pearce, el modernismo expresado en el museo ha dependido en una noción de evidencia, mejor representada a través de la selección de elementos del mundo físico, los que serán ensamblados en orden, de manera que el visitante pueda ver «la visión de la verdad que dichos objetos encierran»[1126], cabe preguntarse no solo por la «verdad» que el Lugar de la Memoria presentará —como he mencionado más arriba— sino por la selección de los objetos, su apropiación y resignificación para la presentación de esa «verdad». Mucho más preocupante resulta prever que la disposición serializada de objetos que de otra manera encierran conflicto, precisamente hace que dicho conflicto se desvanezca. Dicho de otro modo, la legitimidad del Estado como delineador de los bordes —físicos y metafísicos— de la memoria se basará en presentar de manera armoniosa elementos en conflicto.

Finalmente, la inauguración del museo terminará sentenciando el final del período de violencia política. ¿Es así como debe terminar el conjunto de proceso de reparaciones que la propia CVR sugirió? ¿Mediante un llamado estatal para la creación de una nueva ciudadanía que elimine «la vieja república», aun cuando a nivel dirigente se trate de las mismas elites políticas y académicas? Interesante comparación resulta el caso de Oaxaca, estudiado por

---

[1125] Gonzalo SÁNCHEZ. *Guerra, memoria e historia.* Bogotá: ICANH, 2003, especialmente pp. 41-56.

[1126] Susan PEARCE. «Foreword» en Sandra DUDLEY [ed.] *Museum Materialities: Objects, Engagements, Interpretations.* Nueva York: Routledge, 2010, p. xv.

Deborah Poole, donde el gobernador decretó la creación de un espacio de diversidad sobre la base de un otrora palacio decimonónico mexicano[1127]. La manipulación estatal de estas iniciativas, la apropiación estatal de un discurso contrahegemónico, promueve una visión que se concentra más «hacia afuera» que «hacia adentro». El período de violencia política debe ofrecer a la multiplicidad de actores involucrados lo que la raza al pueblo oaxaqueño: un conjunto de «emociones individuales, ideales, y aspiraciones en geografías cargadas políticamente y construidas históricamente» que no pueden ni deben someterse en ningún momento a la formación de un discurso oficial del Estado.

[1127] Deborah POOLE. «Affective Distinctions: Race and Place in Oaxaca» en Daniel J. WALKOWITZ y Lisa Maya KNAUER [eds.]. *Contested Histories in Public Space: Memory, Race, and Nation.* Durham: Universidad de Duke, 2009.

Museo Etnográfico de Colonia Maciel: memoria italodescendiente y diversidad cultural

Fábio Vergara Cerqueira
Universidad Federal de Pelotas – Museo Etnográfico de Colonia Maciel

Luciana da Silva Peixoto
Universidad Federal de Pelotas – Instituto de Memoria y Patrimonio

Cristiano Gegrke
Universidad Federal de Pelotas – Museo Etnográfico de Colonia Maciel

1. Introducción: surge un museo en la colonia

El Museo Etnográfico de Colonia Maciel, cuya temática gira en torno a las memorias de los descendientes de inmigrantes de lengua italiana que colonizaron dicha porción rural del municipio de Pelotas, fue implementado entre 2004 y 2006 por el Laboratorio de Enseñanza e Investigación en Antropología y Arqueología (Laboratório de Ensino e Pesquisa em Antropologia e Arqueologia, LEPAARQ) con apoyo del equipo técnico del Instituto de Ciencias Humanas de la Universidad Federal de Pelotas (UFPEL). Fruto de una investigación iniciada en 2000 cuyo objetivo era la memoria de la formación y de la trayectoria de la comunidad italiana pelotense, el proyecto asoció estudios de Historia oral[1128], arqueología y cultura material[1129] e iconografía[1130], y se reveló como un instrumento de valorización de la identidad de los descendientes de inmigrantes italianos.

[1128] J. C. S. BOM MEIHY. *Manual de história oral.* São Paulo: Edições Loyola, 2.ª ed., 1998.

[1129] L. C. P SYMANSKI. *Espaço privado e vida material em Porto Alegre no século XIX.* Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998; Ch. E. ORSER Jr. *Introdução à arqueologia histórica.* Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1992.

[1130] F. C. T. DA SILVA [comp.]. *História e imagem.* Río de Janeiro: Ed. Pontual, CAPES, 1998; Fábio VERGARA CERQUEIRA. «O testemunho da iconografia dos vasos áticos dos séculos VI e V a.C.: fundamentação teórica para sua interpretação como fonte para o conhecimento da cultura e sociedade da Grécia» en *História em Revista,* Pelotas: Editora Universitaria de la UFPEL, 2004, pp. 117-138; Philippe BRUNEAU. «De l'image» en *Ramage,* n° 4, 1986, pp. 249-295.

La Colonia Maciel, enclavada en la Sierra de los Tapes, se localiza en Rincão da Cruz, 8.º distrito de Pelotas, a unos 40 km de ese centro urbano con acceso por la Ruta Federal 392 en dirección al municipio de Canguçu. La elección de esta colonia como núcleo central del desarrollo de la investigación se basó en dos criterios: (i) se identifica como una de las más representativas en cuanto a la presencia italiana en la región de Pelotas; y (ii) a pesar de haber sido implantada por el gobierno imperial, nunca fue reconocida como tal por la Historiografía, lo que ha causado descontento entre la comunidad italodescendiente que busca el reconocimiento histórico de la Colonia Maciel como la quinta colonia italiana de Río Grande del Sur[1131].

La memoria de la Colonia Maciel constituyó el foco específico de esta investigación, con el propósito de preservar dicha memoria mediante la organización y catalogación de tres tipos de soportes: oral, iconográfico y material. Pretende asimismo la reconstrucción de narrativas de memoria a través de la organización y el análisis de los datos obtenidos. El resultado, en suma, consiste en conservar los soportes de memoria (tradición oral, fotografías y cultura material) y generar un conocimiento histórico crítico basado en dichos soportes.

2. El territorio: la Sierra de los Tapes, mosaico étnico, paisajes culturales

La región de la Sierra de los Tapes abarca actualmente la zona rural serrana de los municipios de Pelotas, São Lourenço, Turuçu, Morro Redondo, Arroio do Padre, Capão do Leão y Canguçu. Todo el territorio es conocido como *colonia*. Para comprender la formación cultural que le confiere sus rasgos singulares, se torna necesario estudiar el mosaico cultural resultante de la instalación de colonias rurales de inmigrantes europeos. En la segunda mitad del siglo XIX se desarrolló un movimiento sistemático de creación de colonias inmigratorias en la región de la Sierra de los Tapes, a diferencia del movimiento urbano que ocurría de forma espontánea.

En el siglo XIX el modelo económico predominante en la región se basaba en haciendas y saladeros, que trajeron gran riqueza al área meridional del estado e impulsaron la industrialización de Río Grande del Sur, concentrada en Pelotas y en la ciudad de Río Grande. Este ciclo económico se desarrolló holgadamente en amplias propiedades situadas, en el caso de Pelotas, en la zona de la planicie costera, de modo que las tierras de la región serrana poseían un carácter secundario, pero por fortuna complementario. Era común que los dueños

[1131] Al momento de esta investigación, esta era la posición de la Sociedad Italiana Pelotense.

de saladeros fuesen también propietarios de una *data* (gran superficie) de bosque en la Sierra de los Tapes. Allí se trasladaban sus esclavos durante la baja temporada con la finalidad de obtener leña; afortunadamente, desarrollarían también el cultivo de huertos y campos de labranza.

Por su relieve escarpado y poco explorado entonces, la Sierra de los Tapes servía también en esa época de escondite para esclavos fugitivos, pues les ofrecía la oportunidad de liberarse y escapar a los malos tratos a los que eran sometidos. Más allá de esto, antes del proceso colonizador la región había sido territorio de intensa ocupación indígena, asociada arqueológicamente a la tradición tupí-guaraní e identificada localmente, de acuerdo con las fuentes etnohistóricas, con la presencia de los indios denominados *tapes*[1132]. La memoria de estas ocupaciones progresivas quedó registrada en la toponimia de la zona (arroyo Quilombo, cerro del Quinongongo, Sierra de los Tapes), así como en las denominaciones administrativas (distrito de Quilombo).

A mediados del siglo XIX, con el retorno del desarrollo económico que siguió a la Revolución Farroupilha, surgió un nuevo frente de inversiones: la creación de colonias por parte de particulares. En 1849 se fundó la Asociación Auxiliadora de la Colonización, basada en capitales de empresarios de la región, cuyo objetivo fue la creación de colonias que surgirían en gran número. Entre las primeras colonias creadas en Pelotas se destacan la de Don Pedro II (1849), Nueva Cambridge (1850) y Monte Bonito (1850). Las dos primeras estaban formadas por colonos ingleses y galeses; la tercera, por irlandeses y por una primera oleada de alemanes prusianos[1133].

Con todo, el gran impulso se dio en 1858 con la creación de la Colonia Rheingantz, en la región actual de São Lourenço, parte del territorio de Pelotas en esa época. Se trataba de una inmigración de lengua alemana, no obstante con fuerte presencia de etnia pomerana, verdadero diferencial en la composición étnica de la zona. El 18 de enero de 1858, el empresario renano Jacob Rheingantz y su socio José Antônio de Oliveira Guimarães iniciaron la colonización de la sierra adquiriendo tierras y trayendo desde Europa a colonos alemanes y pomeranos con el fin de ocuparlas. En la región prevaleció el modelo de colonización basado en el emprendimiento particular, y predominó el componente étnico de origen alemán[1134].

[1132] Véase R. G. MILHEIRA. «Um modelo de ocupação regional guarani no Sul do Brasil» en *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia,* n° 18, São Paulo, 2008, p. 22.

[1133] L. R. BETEMPS. *Vinhos e doces ao som da Marselhesa. Um estudo sobre os 120 anos da tradição francesa na Colônia Santo Antônio em Pelotas RS.* Pelotas: EDUCAT, 2003, p. 35.

[1134] M. H. DOS ANJOS. *Estrangeiros e modernização: a cidade de Pelotas no último quartel do século XIX.* Pelotas: Editora Universitaria de la UFPEL, 2000.

A partir del núcleo inicial situado próximo al Boqueirão, en São Lourenço, los descendientes de alemanes y pomeranos se esparcieron por el interior del municipio de Canguçu y por la zona serrana del municipio de Pelotas, e instalaron una economía basada en minifundios de policultivos en una amplia franja de la ladera del Planalto Sur riograndense. El suelo de la región desde un principio se mostró apto para la fruticultura. En Pelotas, los pomeranos ocuparon sobre todo el distrito de Santa Silvana y parte de los distritos de Cerrito Alegre y Triunfo.

Por su parte, la colonia francesa de Pelotas, formada en el inicio de la década de 1880, tuvo su punto de arranque en la colonia Santo Antônio, donde existe hoy un obelisco instalado durante la conmemoración del cincuentenario de la colonia, época de bastante pujanza local dada la importancia que tenía en la región la elaboración de vinos. Actualmente, la colonia francesa ocupa principalmente las localidades de Vila Nova y Bacchini.

Las excepciones, en cuanto a la naturaleza del emprendimiento, fueron la Colonia Maciel, de etnia italiana, y la Colonia Municipal, con predominio alemán dentro de una composición étnica mixta con presencia italiana y francesa. Maciel es la única colonia imperial en la región: entre 1881 y 1882 el gobierno provincial creó en Pelotas los núcleos coloniales de Accioli, Affonso Penna y Maciel. Esta última colonia recibió los primeros inmigrantes entre 1883 y 1884, y fue la única de las tres mencionadas que ha permanecido. Por su parte, la Colonia Municipal tiene la peculiaridad de tratarse de un emprendimiento municipal, administrado por la Cámara Municipal, único caso conocido en el estado.

El proceso de ocupación de la Sierra de los Tapes denota peculiaridades en cuanto a la diversidad de grupos étnicos que contribuyeron a su estructuración. El paisaje cultural de esta región resulta un mosaico étnico, compuesto a partir de las memorias y tradiciones de estos grupos que sufrieron constante renovación y adaptación, en permanentes procesos de diálogos culturales trabados entre las etnias coloniales (italianos, alemanes, pomeranos, franceses), así como con el componente afro y lusobrasileño. Las interacciones entre estos diversos grupos, las estrategias para perpetuar sus costumbres y tradiciones, así como las apropiaciones resultantes, han sido aún poco exploradas. Sin embargo, gradualmente han despertado interés en la comunidad científica. En los últimos años ha habido un gran esfuerzo entre los estudiantes e investigadores de la Universidad Federal de Pelotas por develar este escenario de gran riqueza cultural, especialmente en las investigaciones realizadas en los programas de posgrado en memoria social y patrimonio cultural.

3. Un museo etnográfico: identidad, memoria y etnia

La base conceptual del museo deriva directamente de su propósito central, la patrimonización de la memoria y de la identidad del grupo italodescendiente de la Colonia Maciel[1135]. El sustento teórico de nuestra propuesta museológica, entrelazada con lo etnográfico, la identidad y la memoria, se encuentra en el pensamiento del antropólogo francés contemporáneo Joël Candau[1136], quien afirma:

> «[...] la patrimonización es la toma de valor del patrimonio; puede considerarse como narrativas de sí, narrativas que inscriben el objeto patrimonial en una tradición o, mejor aún, que "tradicionalizan" ese objeto y que, en primer lugar, están destinadas a asegurar, en su esencia, la sociedad de la que proviene su autor: de dónde viene la sociedad, adónde va, etc.»[1137].

Lo que está en juego, entonces, es hallar respuesta a la pregunta «¿de dónde venimos?» a partir de la inscripción en un tradición, pues la tradición genera el imaginario de la autenticidad, sin importar empero la existencia en sí de una tradición sino su representación, en cuanto autenticidad, por el otro. Nuevamente Candau nos proporciona el soporte conceptual:

> «Entre tanto, no es suficiente existir, tener una identidad y hacerla conocer; aún es necesario que la narrativa se considere como "verdadera", "auténtica" y, por esta razón, importa ratificar por otro esa autenticidad reivindicada. Con esta finalidad, el imaginario de la autenticidad pasa por la inscripción en una tradición que, de acuerdo al sentido común, remite a la representación de un contenido, es decir, de una esencia[1138]. Se trata claramente de una representación, pues lo esencial no es que la reiteración del pasado sea fiel, sino creer que está de acuerdo con la tradición»[1139].

[1135] J. R. S. GONÇALVES. «Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios" en *Horizontes Antropológicos,* año X, n° 22 [publicación del Programa de Posgrado en Antropología Social de la Universidad Federal de Río Grande del Sur], Porto Alegre, 2004, p. 19.

[1136] Para la transcripción del texto de la conferencia de Michel Candau utilizamos la traducción de Maria Letícia Mazzucchi Ferreira.

[1137] Joël CANDAU. *Les bases anthropologiques de la quête patrimoniale: mémoire, tradition, identité et récit de soi* [conferencia de apertura del Primer Seminario Internacional sobre Memoria y Patrimonio Cultural]. Pelotas: UFPEL, 2007, p. 5.

[1138] «Nous associons à la notion de tradition la représentation d'un contenu exprimant un message important, culturellement significatif et doté pour cette raison d'une force agissante, d'une prédisposition à la reproduction» [Gérard LENCLUD. «La tradition n'est plus ce qu'elle était...» en *Terrain,* n° 9, 1987, p. 112; citado en J. CANDAU, op. cit, p. 5].

[1139] Joël CANDAU, op. cit., p. 5.

Un museo *etnográfico*, sustentado en la investigación de base científica, inevitablemente funciona como un mecanismo de autenticación de la tradición en la que se inscriben la memoria y la identidad. Es un lugar en el cual se hace visible la tradición. Un museo comunitario (un ecomuseo, por ejemplo) es un «espejo» en el cual se mira la población. Nuestro museo etnográfico tiene algo en común con lo que Candau denomina «museos-refugios», vinculados al territorio y a la comunidad, y que tienen por objeto a las artes y tradiciones populares. Estos centros, según Freddy Raphaël, podrían denominarse *museos de identidad*; en ellos, incluso, la identidad puede ser exacerbada hasta la devoción (chovinismo, folclorismo, fuga de la realidad, etc.)[1140]. Un museo de identidad es una especie de lugar de memoria para la identidad de un colectivo. Nuestro museo etnográfico tiene por objeto presentar una descripción profusa de las formas culturales pasadas del grupo italodescendiente, calcadas de su modo de vida cotidiana por intermedio de los registros de la memoria colectiva presente en los relatos orales, antiguas fotografías y antiguos objetos o edificaciones. El Museo Etnográfico de Colonia Maciel, por tanto, se compromete conceptualmente con la preservación de la memoria como soporte de la identidad colectiva, y funciona como lugar de memoria en el que se conservan e interpretan soportes de la memoria étnica de los italodescendientes.

Por medio de la patrimonización de la memoria y de la identidad, un museo etnográfico constituye una categoría de *lugar de memoria* que desempeña un papel esencial para autenticar la narración colectiva de un pasado compartido. De acuerdo con Candau:

> «[...] la función principal de la autenticación de la narrativa —por la patrimonización o por la conmemoración— es la de favorecer el surgimiento de un compartir real, aquel de la creencia en el compartir, creencia adoptada por los miembros del grupo»[1141].

Por eso, un museo de identidad autentica el sentimiento de pertenencia a un pasado común por medio de la patrimonización. Sin embargo, nuestra definición de museo etnográfico se distingue de la de un museo de identidad desde una perspectiva esencialista, pues no tiene como meta el enaltecimiento purista y jactancioso de una identidad cultural, sino su interpretación sobre la base de la memoria, y consiste en una etnografía a partir de la descripción e interpretación de los soportes de memoria.

Vemos aquí una dicotomía de perspectiva a partir de la cual se define la noción de *identidad*: o bien a partir del otro (signos diacríticos), enraizada en el discurso académico

---

[1140] Freddy RAPHAËL y Geneviève HERBERICH-MARX. «Le musée, provocation de la mémoire» en *Ethnologie française,* vol. XVII, n° 1, 1987, p. 87-94 [citado por J. CANDAU, op. cit., p. 5].

[1141] Joël CANDAU, op. cit., p. 6.

antropológico[1142]; o bien a partir de sí mismo (el sentimiento de pertenencia a un pasado compartido), pero enraizada en el conocimiento común. Buscando superar esta dicotomía, los arqueólogos Sergio Klamt y André Soares (2004) definen *identidad* como el elemento que caracteriza a los miembros de una sociedad, comunidad o grupo humano *entre sí y ante los demás*.

Candau problematiza *identidad* y *memoria* a partir de ambos flancos. Por un lado, desde el punto de vista de la *memoria*, desconfía de la explicación tradicional, trivial, que caracteriza la búsqueda de la memoria como la búsqueda de un sentido colectivo en la identificación con un pasado compartido que asegure el sentimiento común de pertenencia[1143]. Por el otro, en el horizonte de la *identidad*, destaca la tensión candente entre la definición corriente de identidad en el mundo académico y la preeminencia del esencialismo psicológico en el sentido común. El autor alerta sobre el riesgo de que se desvincule el concepto de identidad de los elementos heredados por el grupo portador de dicha identidad. Finalmente «[…] parece difícil concebir una identidad enteramente desvinculada de sus herencias, sean estas culturales o de otra naturaleza».

La opción por un museo etnográfico se sitúa exactamente en la exigencia metodológica y teórica resultante de una toma de partido: el cuidado por evitar las trampas del purismo y de la jactancia étnica en el abordaje del binomio memoria/identidad de los italodescendientes de la Colonia Maciel, a pesar de la fuerza con que esta tendencia aflora en el *mnemotropismo* contemporáneo. Compartimos con Candau la idea de que no puede haber identidad sin memoria[1144], como una especie de «conexión consigo mismo», puesto que:

> «[…] solamente la memoria es capaz de alimentar el sentimiento de nuestra continuidad […]. Esencia de la conciencia[1145], la memoria "da su dimensión al tiempo"[1146] y asegura no solo un sentimiento de continuidad personal sino también el de una continuidad social […]. Es una regla implícita […] que los miembros de cualquier orden social deban presuponer la existencia de una memoria compartida».

Percibimos así la dificultad de distinguir memoria e identidad dado que ambas nociones están intrínsecamente ligadas, pues la representación que los miembros de un grupo hacen de su

---

[1142] R. G. Oliven. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação.* Petrópolis: Vozes, 2ª ed., 2006, p. 34.

[1143] Joël CANDAU, op. cit., p. 2.

[1144] Ibídem, p. 4

[1145] Serge NICOLAS. *Mémoire et conscience*. París: Armand Colin, 2003, p. 152. [Citado por J. CANDAU, op. cit., p. 4].

[1146] Steven ROSE. *La mémoire. Des molécules à l'esprit*. París : Seuil, 1994, p. 13. [Citado por J. CANDAU, op. cit., p. 4].

identidad (su esencia) incluye la incorporación de rasgos que se cree que pertenecen a un pasado común.

Para un museo etnográfico, desde nuestra perspectiva, la identidad es, al mismo tiempo, el signo diacrítico que marca la singularidad de un grupo en la mirada del otro (en un proceso de atribución de sentido construido y reconstruido históricamente en el presente y de forma relacional), y la creencia en un pasado compartido (por la cual el grupo se atribuye su esencia, aproximándose a las formulaciones puristas, simplistas y rotuladoras propias del conocimiento común).

4. El museo, la geografía de las etnias y la Historiografía de la inmigración de Río Grande del Sur

En la Historiografía de Río Grande del Sur, la región sur del estado se define como un gran núcleo étnico luso-afro-brasileño, en contraposición a la región serrana del nordeste del estado y a la región central del Planalto, definidas como grandes núcleos étnicos italogermánicos. Esa noción general no se corresponde a la realidad, en la medida en que existe gran concentración de descendientes de inmigrantes europeos en la zona rural localizada entre los municipios de Pelotas, São Lourenço y Canguçu[1147]. Estas inmigraciones en la zona sur del estado han sido relativamente invisibles para la Historiografía oficial sobre el tema, y este hecho hiere la autoestima de estas comunidades.

En la región colonial de Pelotas se presenta la particularidad de una variedad de etnias: italiana[1148], alemana[1149], pomerana y francesa[1150]. De este modo, el museo etnográfico se justificó por la necesidad de presentar la importancia de la inmigración italiana en la zona rural de Pelotas. Otros museos se han hecho necesarios como centros de preservación de la

[1147] M. H. DOS ANJOS, op. cit.; M. Z. GRANDO. *Pequena agricultura em crise: o caso da Colônia Francesa no Rio Grande do Sul.* Porto Alegre: FEE, 1990.

[1148] A. TRESOLDI. *A imigração italiana na Zona Sul do Estado do Rio Grande do Sul.* Pelotas: Monografia, 1995; Luciana DA SILVA PEIXOTO. *Memória da imigração italiana em Pelotas/RS. Colônia Maciel: lembranças, imagens e coisas* [trabajo de conclusión de curso de la Licenciatura en Historia]. Pelotas: UFPEL, 2003; E. JESKE. *Gropelli/Grupelli: 125 anos no Brasil.* Pelotas: Editora Univ. de la UFPEL, 2000.

[1149] C. O. ULLRICH. «As colônias alemãs no sul do Rio Grande do Sul» en *História em Revista,* n° 5 [publicación del Núcleo de Documentación Histórica de la UFPEL]. Pelotas: Editora Univ. de la UFPEL, 1999; A. M. LANDO y E. C. BARROS. «Capitalismo e colonização: alemães no Rio Grande do Sul» en José Hildebrando DACANAL y Sérgius GONZAGA [comps.] *RS: imigração e colonização* Porto Alegre: Mercado Aberto, 2.ª ed., 1992.

[1150] L. R. BETEMPS, op. cit.

memoria de los otros grupos étnicos fundadores, inclusive buscando abordar la memoria de las etnias que ocuparon aquella región antes de la llegada de los inmigrantes europeos, en especial los indígenas y los negros que formaron *quilombos* en la Sierra de los Tapes.

De momento se produce una musealización del patrimonio étnico de la Sierra de los Tapes enfocada bajo la diversidad cultural. De este proceso resultó el llamado Circuito de Museos Étnicos, cuya meta no solamente consiste en dar visibilidad a las diferentes tradiciones étnicas, presentándolas arraigadas en sus territorios, sino sobre todo destacar la diversidad interna y externa de estas tradiciones. Se trata entonces de un proyecto museológico que apunta a valorizar la memoria de las etnias que conformaron el espacio colonial en la región de Pelotas y destaca al mismo tiempo las particularidades culturales de cada grupo y las relaciones interétnicas[1151].

5. El acervo

La tarea de conformar el acervo material, fotográfico y oral (entrevistas de Historia oral) obtuvo resultados que superaron lo esperado. Nos afirmamos sobre todo en la gran credibilidad que nuestro equipo logró respecto de la comunidad, lo que confirió otra dimensión a la investigación histórica que desarrollamos al recorrer la Historiografía y las fuentes sobre la inmigración local y regional[1152].

A título ilustrativo, el trabajo puede cuantificarse de la siguiente manera:

(i) Visitas realizadas a casas de familias de italodescendientes localizadas en Colonia Maciel y adyacencias, en el área de los municipios de Pelotas, Morro Redondo y Canguçu (50 visitas en total).

(ii) Entrevistas de Historia oral (32 en total).

(iii) Objetos donados o prestados para la formación del acervo (180 objetos donados y 12 préstamos al museo a título de depósito).

[1151] Actualmente el circuito se compone de los siguientes museos: Museo Etnográfico de Colonia Maciel (inaugurado en 2006), Museo Gruppelli (inaugurado 1998 y reformulado en 2008), Museo y Espacio Cultural de la Etnia Francesa (inaugurado en 2009) y Museo de Morro Redondo (inaugurado en 2011).

[1152] J. DAL BÓ, L. H. IOTTI y M. B. P. MACHADO [comps.]. *Anais do Simpósio Internacional sobre Imigração Italiana e Anais do IX Fórum de Estudos Ítalo-Brasileiros*. Caxias do Sul: EDUCS, 1999; L. H. IOTTI. *O olhar do poder.* Caxias do Sul: EDUCS, 2.ª ed., 2001; G. S. FURTADO. *A imigração italiana em Pelotas e Zona Sul*. Pelotas: Monografia, 1995; M. Z. GRANDO, op. cit; A. M. Leniar. *Reserva: fontes para a história local*. Ponta Grossa: UEPEG, Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Culturais – Reserva: Prefeitura Municipal, 2001.

(iv) Fotografías donadas al acervo o prestadas para su reproducción digital (1233 fotografías en total, de las cuales: 316 fotografías antiguas donadas; 79 fotografías antiguas prestadas para extraer copias digitalizadas, y 838 fotografías de registro de investigación).



Figura 1.
Juego de bochas, diversión típica de la región colonial, introducida por inmigrantes italianos (fuente: Museo Etnográfico de Colonia Maciel).



Figura 2.
Coro formado por los primeros inmigrantes (fuente: Museo Etnográfico de Colonia Maciel).

6. Acervo e identidad étnica: el vino

Podemos ejemplificar esta búsqueda de la diversidad narrativa en el abordaje de la producción del vino, apreciada desde diferentes soportes de memoria. Una parte del espacio expositivo del sector referente al trabajo está dedicada al vino. En la figura nº 3 vemos una pila en la que se pisaban las uvas para la extracción del jugo, un colador para tamizarlo, un barril en el que el líquido se depositaba para su fermentación, y una máquina embotelladora usada en la comercialización.



Figura 3.
Espacio expositivo: sector temático sobre el trabajo, módulo dedicado al vino (fuente: Museo Etnográfico de Colonia Maciel, 2008).

No obstante, son los testimonios orales los que nos indican la importancia que el vino ocupa en la memoria social local como indicador de identidad, aquello que hace que el grupo se perciba como unido por un origen común, como portador de una diferencia que lo torna singular. La declaración de Pedro Potenza (2005) resalta la magnitud del vino en la memoria de la fase fundacional: «Todo era parra [...]. El cultivo principal era la parra». Por su parte, Júlia Schiavon (2005) relata el prensado de las uvas: «[...] se hacía mucho vino [...]. Se aplastaba la uva, se la tiraba en un cajón y se la apretaba [...], en aquel tiempo era con los pies».

Asimismo, el registro visual da testimonio de la autenticidad histórica del vino como peculiaridad. La figura nº 4 nos presenta la bodega de Angelo Ceron, uno de los fundadores de la Colonia Maciel, ya de edad avanzada, probablemente a finales de la década de 1930 o a inicios de la de los cuarenta, sentado junto a sus barriles. Las botellas depositadas sobre el suelo o en cajones completan el ambiente de la bodega. Barriles en posiciones y de formas distintas retratan la diversidad funcional de una cultura material asociada a la producción del vino.



Figura 4.

Angelo Ceron, colono italiano, en su bodega. Imagen captada por Camargo, fotógrafo de Canguçu (fuente: copia perteneciente al acervo del Museo Etnográfico de Colonia Maciel, 2008; original: propiedad particular de Jacob Ceron).

El testimonio visual se complementa con el registro fotoetnográfico, que señala una continuidad en la tradición de la producción local del vino. La figura nº 5 muestra a João Casarin durante la vendimia. Las vides merecen su atención hasta hoy, pues de allí obtiene una parte importante de la uva para el vino que produce. Aún utiliza barriles de madera, a pesar de la tendencia a sustituirlos por tanques de acero inoxidable, o incluso por damajuanas plásticas.



Figura 5.

João Casarin en la recolección de la uva en su finca de Colonia Maciel (fuente: Museo Etnográfico de Colonia Maciel, 2006).

La fotoetnografía vale también como precioso registro en la preservación del saber hacer del oficio del tonelero. Otrora, la técnica de construcción de barriles de madera era corriente en la región. Hoy, solamente Casarin se dedica a ella. A pesar de que unos pocos saben aún fabricar toneles de madera, progresivamente han ido abandonándolos por barriles de acero inoxidable, sobre la base de recomendaciones oficiales que redundan en la pérdida de las técnicas tradicionales.



Figura 6.
João Casarin fabricando un tonel de madera para almacenamiento de vino (fuente: Museo Etnográfico de Colonia Maciel, 2008).

7. Consideraciones finales: horizontes de la preservación y de la diversidad

Este proyecto generó gran satisfacción profesional a nuestro equipo. Percibimos mucha madurez en la comunidad local para la comprensión de su patrimonio cultural, al advertir que los recuerdos, fotos y objetos antes despreciados y vistos como trastornos para la vida moderna, representaban un valioso legado cultural constitutivo de su identidad cultural. Ahora los pobladores perciben que el pasado puede ayudarlos a dirigir su futuro. Como preservadores, nos reconforta saber que, gracias a este proyecto, muchos objetos, fotos y recuerdos que en poco tiempo hubieran caído en el vacío del olvido irreversible, hoy tienen garantizada su conservación.

A partir de su inauguración el 4 de junio de 2006, el museo se mantiene por medio de la cooperación entre el Instituto de Memoria y Patrimonio, el LEPAARQ de la Universidad Federal de Pelotas, la Prefectura Municipal de Pelotas e integrantes de la comunidad local. Más que preservar los soportes de memoria, el museo tiene la finalidad de abonar la identidad

de la comunidad y valorizar su memoria. Con todo, la preocupación por la conservación y difusión pública de los soportes de memoria alimentó nuestro proyecto de museo colonial y de educación patrimonial, pues no nos bastaba revelar ese conocimiento para exclusivo consumo interno de la academia. Era necesario llevarlo al público, y el museo era el camino.

Desde nuestra perspectiva, el trabajo museístico sobre la memoria debe comprometerse con el reconocimiento y la consolidación de la diversidad cultural, pues ella constituye un patrimonio común de la humanidad. Su preservación es tan importante para el ser humano como la biodiversidad lo es para el planeta[1153]. La memoria de los italodescendientes de Colonia Maciel es una de las direcciones que toma la diversidad cultural en nuestro planeta. Según nuestros planes, al homenajear la herencia de los inmigrantes provenientes de Italia en el siglo XIX, el propósito del museo de Colonia Maciel consiste en crear un espacio de preservación y divulgación de la italodescendencia como particularidad cultural que alimenta y distingue la identidad de este grupo étnico, en contraste con el rótulo atribuido por la Historiografía riograndense, la que al estudiar la región meridional del estado impuso lo afro-luso-brasileño como marca esencial de su geografía cultural, a pesar de las demás singularidades étnicas existentes.

[1153] Véase la Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural, aprobada el 2 de noviembre de 2001. UNESCO. [En línea]. Disponible en Internet en http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001246/124687s.pdf.

Objetos que portan historias. Actores, memorias y configuraciones identitarias en el Museo Itinerante del Barrio de la Refinería y el Museo de la Ciudad. Rosario (Argentina), 1980-2006

Leonardo C. Simonetta
Universidad Nacional de Rosario – Museo de la Memoria de Rosario

Horacio Miguel Hernán Zapata
Universidad Nacional de Rosario

«La memoria reside en todas partes, pero en ninguna en particular. Se adhiere a las cosas, a los oscuros interiores, a las calles bien iluminadas, a las fábricas pulsantes, a los comercios distinguidos y a las tiendas de esquinas [...]. ¿Entonces, de quién es la memoria que pende sobre la ciudad como una nube invisible y diáfana? Corrientes migratorias de todas partes, pobres rurales con bultos a sus espaldas, las élites de negocios en movimiento, profesores y consultores volando de aquí para allá, diásporas formando redes a través de las fronteras (muchas veces clandestinamente), ilegales e indocumentados, los desposeídos que duermen en los umbrales y mendigan en la calle en medio de la mayor opulencia, oficinistas bancarios y asistentes de tiendas, plomeros y pintores, grupos étnicos y predicadores, los piqueteros que bloquean las calles, los bailadores de samba que danzan en ellas, extrañas mezclas y raras confrontaciones: estas son parte esencial de nuestro agitado paisaje urbano, tornando la pregunta "¿ciudad de quién?" más difícil de contestar [...]».

David HARVEY, *El futuro de la ciudad contenido en el pasado de la ciudad.*

1. Un mosaico de memorias: a modo de introducción

La memoria colectiva de una ciudad está llena de ese vaivén de miradas, sonidos, aromas, edificios, símbolos, anécdotas, personajes; se halla atiborrada con una oferta de imágenes de todo aquello que enumeraba David Harvey en el epígrafe que prologa este artículo. La ciudad

siempre ha sido un campo en el que las diferentes voces y las prácticas cotidianas buscan dejar impresas sus huellas, en algunos casos en armonía, las más de las veces de forma contradictoria. Este es un aspecto que claramente se demuestra a la hora de definir políticamente qué debe rememorarse de las diferentes situaciones de convivencia y conflicto social que nacen en el seno de una ciudad. En dicha situación actúan con fuerza las múltiples configuraciones identitarias y registros de memoria que corresponden a tipos de agrupamientos en los que se reúnen los sujetos históricos. Este proceso depende a su vez del marco relacional de las interacciones sociales, que incluye los condicionamientos estructurales, económicos y políticos, las posibilidades concretas de superar los límites sistémicos y las opciones por las atribuciones de sentido en términos de clase social, creencias, cultura, etnicidad, sexo, género, edad, profesión, etc.

Entonces, ¿cómo dar cuenta teórica y empíricamente de la actual diversidad de culturas, identidades y memorias de los actores que hormiguean en la ciudad? ¿De qué manera inciden estas esquivas realidades en los movimientos de creación y expansión de los museos? Efectivamente, este conjunto de inflexiones en la forma de concebir la relación de la sociedad con sus legados materiales y simbólicos necesariamente tuvo una influencia directa en las estrategias llevadas a cabo para establecer una tradición que los preservara dentro de las entidades y asociaciones de la vida civil y en las formas de participación directa y activa de una comunidad.

Para muchos profesionales del mundo de la museología, y para otros tantos aficionados o simples observadores, es ya un hecho reconocido que el museo como institución ha dado un giro rotundo, no solo en sus formas y funciones, sino en sus contenidos y en la manera de encarar y proyectar su relación con la sociedad en la que está inserto. Los cambios fueron numerosos y profundos, aunque los ritmos de la transformación resultaron desiguales. En particular, la defensa de una tradición más abierta, pluralista y democrática; la aspiración a convertirse en un espacio de debate y no de mera admiración y contemplación de objetos; la lucha por desprenderse de un aura de sacralidad a la que el museo solía estar muy vinculado —y en la que parecía sentirse cómodo—; y la apertura hacia los nuevos desarrollos y soportes tecnológicos han sido estandartes profesados y defendidos por muchas de estas instituciones[1154]. Sumado a ello, las sociedades capitalistas han ensanchado el universo de *lo museable* incorporando repertorios tangibles e intangibles y actores sociohistóricos que habían sido relegados a la marginalidad, han abogado por representaciones y concepciones más

[1154]Iñaki DÍAZ BALERDI. «Museos: conflicto e identidad» en Iñaki DÍAZ BALERDI [coord.]. *Miscelánea museológica*. Bilbao: Servicio Editorial Universidad del País Vasco, 1994, pp. 48 y ss.

amplias del hombre y su cultura y han incentivado al museo a volverse un ámbito atractivo que sale al encuentro de aquellos cuyas historias, memorias e identidades parece incorporar[1155].

La educación es tal vez una de las funciones más antiguas del museo, y sin embargo su sentido ha sido diametralmente resignificado. Si durante el siglo XIX y buena parte del siguiente el museo tenía un carácter elitista y era un ámbito buscado por un grupo particular de visitantes ávidos de formación, pero con un bagaje intelectual suficiente que les posibilitaba acercarse a los objetos y sus discursos —que se antojaban ascéticos y desprovistos de subjetividades— sin la necesidad de demasiadas mediciones, hacia mediados y fines de la centuria pasada ese marco de hermetismo tendió a flexibilizarse. Más aún, en el contexto posmoderno, signado por una relativa democratización de la cultura, los museos deben reorientarse hacia masas de «consumidores culturales» desiguales poniendo al día las estrategias que les permitan captar el mayor número de público posible. Esto trae consigo el desafío de hacer llegar a los nuevos visitantes los contenidos del museo de una manera amplia y claramente comprensible para todos. Los objetos deben ser contextualizados para que adquieran un mayor significado y puedan ser incorporados a los conocimientos que el público trae consigo[1156].

Junto a esta democratización y amplitud perseguidas por los museos, las nuevas perspectivas historiográficas han tenido un importante rol en el tipo de escenarios que se montan. En efecto, desde la segunda posguerra, la Historia social ha procurado dar *voz a los que no tienen voz* a través de técnicas y postulados teórico-metodológicos novedosos, en un intento más general por comprender las experiencias, valores y gustos de la gente común, y por conectar aspectos simbólicos e imaginarios con las condiciones materiales y relaciones sociales en situaciones concretas[1157]. Los estudios históricos se abren entonces a un amplio abanico

---

[1155] Una perspectiva acerca de los cambios por los que está atravesando el museo en la actualidad y sus nuevos desafíos puede encontrarse en Eduard CARBONELL. «Reflexiones en torno a los museos, hoy» en *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales,* n° 1. España: Subdirección General de Museos Estatales, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Cultura, 2005, pp. 12-21.

[1156] F. Xavier HERNÁNDEZ CARDONA. «Museología y didáctica. Consideraciones epistemológicas» en *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia,* n° 15, 1998, p. 32; Francisco C TÉLLEZ. «Museología y patrimonio: una propuesta de educación interactiva tangible» en *Cuadernos. Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales,* n° 18, 2002, pp. 91-109.

[1157] Véase Harvey KAYE. *Los historiadores marxistas británicos*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1984; Eric J. HOBSBAWM. *Sobre la Historia*. Barcelona: Crítica, 1998 [capítulo: «Sobre la Historia desde abajo»]; «El Grupo de Historiadores del partido comunista» en *Historia Social,* n° 25, 1996, pp. 61-81; Dennis DWORKIN. *Cultural Marxism in Postwar Britain. History, the New Left and the Origins of Cultural Studies.*

temático que suele incluir la Historia de la cotidianidad, lo íntimo, la sensibilidad, la sociabilidad; que indaga sobre las representaciones sociales del amor, la pareja, la niñez, la sexualidad, la familia o el honor, tratando de verificar y explicar sus transformaciones.

Muchos de los museos que surgieron en la Argentina en las últimas décadas del siglo XX lo hicieron auspiciados por estos postulados. Aunque esta sea la tendencia que se percibe en términos generales sobre la renovación de los mecanismos de gestión institucional en los museos, es necesario adecuar tal matriz nacional a los desarrollos concretos y singulares. La ciudad de Rosario no fue la excepción a este proceso social, político y cultural, y no obstante merece un estudio particular acerca de cómo se tradujeron tales políticas a la realidad local. En este sentido, el presente trabajo aborda las experiencias de dos museos de reciente creación en la ciudad de Rosario: el Museo de la Ciudad y el Museo Itinerante del Barrio de la Refinería. A diferencia de otros museos locales, como el Museo Histórico Provincial Dr. Julio Marc o el Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez (cuyos derroteros estuvieron vinculados a la institucionalización de una memoria de la cultura burguesa de la ciudad)[1158], estas otras dos instituciones dejan a la vista diferentes concepciones por la definición y la apropiación del patrimonio. En efecto, el Museo de la Ciudad y el Museo Itinerante del Barrio de la Refinería se hallan entroncados con un programa de valorización de otros escenarios, de otras memorias y de las mismas personas que relatan esas memorias, colectivos sociales y culturales frecuentemente relegados de los discursos oficiales de los museos tradicionales, que aquí denominaremos *sectores populares*[1159].

Por un lado, se trata de museos en los que la constitución de un patrimonio y la definición de las políticas de gestión cultural tienen por epicentro la visibilidad y la revalorización de las identidades sociales en la ciudad y de sus productores. Y por otra parte, se trata de museos en los que la propia dinámica de participación social en las actividades, recorridos y muestras que

---

Durham/Londres: Duke University Press, 1997; Jim SHARPE. «Historia desde abajo» en Peter BURKE [coord.]. *Formas de hacer Historia*. Madrid: Alianza Editorial, 2003, pp. 38-58.

[1158] Véase nuestro artículo «Dos formas de recordar, una forma de valorar. Las experiencias del Museo Histórico Provincial Dr. Julio Marc y del Museo Municipal de Arte Decorativo Firma y Odilo Estévez (Rosario, Argentina)» en esta misma compilación.

[1159] En relación a la categoría de *sectores populares,* véase Luis Alberto ROMERO. «Los sectores populares urbanos como sujetos históricos» en Luis Alberto ROMERO y Leandro GUTIÉRREZ. *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la Entreguerra*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007 [1995], pp. 25-46; Luis Alberto ROMERO y Leandro GUTIÉRREZ «Los sectores populares y el movimiento obrero: un balance historiográfico» en Luis Alberto ROMERO y Leandro GUTIÉRREZ, op. cit., pp. 197-214; Alberto PLA. «Apuntes para una discusión metodológica. ¿Clases sociales o sectores populares? Pertinencia de las categorías analíticas de "clase social" y "clase obrera"» en *Anuario de la Escuela de Historia,* n° 14, 1989-1990.

se proponen desde la gestión, resultan indisolublemente unidas a un emplazamiento físico particular: el Museo de la Ciudad se halla localizado en el parque Independencia —uno de los espacios verdes de recreación y esparcimiento más importantes y antiguos de la ciudad, así como eje social relevante, pues sobre esta área se localizan destacadas instituciones culturales y deportivas—; por su parte, el Museo Itinerante del Barrio de la Refinería se ubica en el barrio homónimo, constituido al calor de los procesos socioeconómicos que vivió la urbe desde fines del siglo XIX y principios del XX, vinculados a la actividad obrera, comercial y fabril. De aquí que la localización socioespacial de los museos contribuya a la estructuración de la propuesta museográfica y a la organización de las nuevas prácticas de visita que dichos establecimientos ofrecen a su público. Tener en mente este conjunto de especificidades institucionales y culturales nos permitirá abordar algunas problemáticas que encauzan los sentidos buscados en el montaje de las muestras permanentes y temporales, así como nos posibilitará caracterizar las acciones de gestión y las configuraciones identitarias de los museos.

2. Emplazamientos particulares, historias singulares

La organización de los museos que aquí estudiamos se encuentra íntimamente unida a sus emplazamientos físicos. Por ello merece la pena esbozar la historia de la configuración de los espacios que cobijan a tales instituciones: el parque Independencia y el barrio Refinería de la ciudad de Rosario.

Desde la época de la batalla de Caseros (1852), Rosario se encontraba abocada a dar sus primeros pasos en el arduo camino del desarrollo económico a nivel local gracias al uso de sus ventajas naturales: su ubicación geográfica le asignaba un papel de puerto natural y la convertía en nodo de convergencia de los caminos y rutas terrestres que comunicaban al Litoral con Buenos Aires, con las provincias del interior y con el resto de la región pampeana. Combinados, estos elementos activaron cambios profundos en la economía local y propiciaron que la urbe se posicionara como una de las zonas más dinámicas del país. Este proceso se evidenció a partir del marcado aumento de población, del crecimiento de la planta urbana, en el trazado y tendido de ferrocarriles, en las mutaciones de la infraestructura del puerto y en los numerosos y redituables negocios comerciales, financieros, inmobiliarios, manufactureros e

industriales surgidos al calor de los vaivenes de la producción cerealera y de las contingencias de su rol dentro de la división internacional del trabajo[1160].

Junto al puerto y el ferrocarril, los negocios inmobiliarios aparecían como otro campo de inversión sumamente atractivo[1161]. Los progresivos cambios en el trazado de la ciudad y la realización de nuevas obras, tales como la diagramación de avenidas y parques o la erección de grandes edificios, fueron generando un espacio rentable para la inversión de capitales, a lo que se agregaba el juego especulativo de compraventa de tierras en la periferia o en la campaña circundante. Para algunos actores, particularmente para los miembros de la burguesía local, la propiedad de la tierra supuso rentabilidad y posibilidad de acumulación, mientras que para las clases medias significó una modalidad de asentamiento definitivo en determinadas zonas del *locus* urbano.

En efecto, la redefinición del espacio urbano propiciaba un doble proceso. Por un lado, se conformaban nuevos barrios; por otro, emergían problemas propios de esa alteración paulatina de la ciudad. Las condiciones de la vivienda, la higiene, la extensión y la calidad de los servicios públicos serían algunas de las cuestiones plasmadas con más insistencia en la agenda de discusión en la década de 1920 y demandarían respuestas urgentes que, en ocasiones, se hicieron esperar[1162]. Además, el problema del ordenamiento urbano comprendía otra arista manifiesta en la imperiosa necesidad de instaurar un orden social. Así, la ciudad se

---

[1160] Sobre el panorama económico posterior a Caseros: Oscar VIDELA y Sandra FERNÁNDEZ. «La evolución económica rosarina durante el desarrollo agroexportador» en Ricardo FALCÓN y Miriam STANLEY [eds.]. *Historia de Rosario*. Rosario: Homo Sapiens, 2000, tomo I.; Adriana PONS y Rosalyn RUIZ. «Tras el velo del comercio, la materia prima se transforma. Una aproximación al perfil industrial-manufacturero de Rosario (1873-1914)» en Marta S. BONAUDO [dir.]. *Imaginarios y prácticas de un orden burgués. Rosario, 1850-1930*. Rosario: Prohistoria Ediciones, 2005, tomo I, .pp. 15-45.

[1161] Acerca de la conformación del mercado inmobiliario y del accionar de los empresarios a nivel local, véase Norma Silvia LANCIOTTI. «Política municipal y mercado inmobiliario: la producción del espacio urbano. Rosario, 1880-1910» en *Estudios Sociales*, vol. XII, n° 22-23, 2001, pp. 43-74; *De rentistas a empresarios. Inversión inmobiliaria y urbanización en la pampa argentina. Rosario, 1880-1914.* Santa Fe: Ediciones UNL, 2009.

[1162] Las ciudades se convirtieron en el centro de interés de las preocupaciones higienistas. Acerca de las políticas higienistas y de salubridad en Rosario, véase Diego ARMUS. «Enfermedad, ambiente urbano e higiene social. Rosario entre fines del siglo XIX y comienzos del XX» en José Pedro BARRÁN, Benjamín NAHUM et alt. *Sectores populares y vida urbana*. Buenos Aries: CLACSO, 1984; Agustina PRIETO. «Rosario: epidemias, higiene e higienistas en la segunda mitad del siglo XIX» en Mirta LOBATO [ed.]. *Política, médicos y enfermedades. Lecturas de Historia desde la salud en la Argentina*. Buenos Aires: Biblos, 1996; Norma Silvia LANCIOTTI. «Higiene social y orden urbano: las políticas reformistas en la administración municipal. Rosario, 1890-1910» en Beatriz DÁVILO et alt. [coords.] *Territorio, memoria y relato en la construcción de identidades colectivas*. Rosario: UNR Editora, 2004, tomo II, pp. 72-82.

convertía en un objeto de debate y reflexión cultural que involucraba al gobierno provincial, municipio y agentes particulares, atendiendo a proyectos que contemplaban modificaciones estéticas y funcionales.

La burguesía local desempeñó un papel preponderante, dado que sobre ella recayó la ardua tarea de forjar una nueva imagen de progreso en todos los órdenes. Desde lo público, se proyectaron y construyeron parques, paseos, edificios gubernamentales y sanitarios; desde el ámbito privado, se diseñaron fastuosas mansiones que reflejaban el importante nivel alcanzado en los negocios. Así, se conformaron y resignificaron diversos espacios, surgidos como o transformados en lugares de encuentro social y despliegue del goce burgués, valuados positivamente como un síntoma de progreso, como un espejo en el que se reflejaban las prácticas y los preceptos de urbanidad y buenas costumbres.

Durante la intendencia de Luis Lamas (1898-1904) se llevaron a cabo una serie de obras públicas, entre las que figuraba la creación de un parque. Si bien no se trataba de una idea totalmente novedosa —contaba con el antecedente de un proyecto de 1897 impulsado por el intendente Paz que no pudo ser concretado—, dotar a Rosario de espacios verdes en general, y de un parque de grandes dimensiones en particular, adquiría una relevancia que se justificaba a partir de la necesidad de contar con un terreno arbolado que

> «[...] purifique la atmósfera, donde se efectúen exposiciones periódicas de la producción ganadera, agrícola y fabril de la Provincia, donde se fomente la afición a los ejercicios atléticos e hípicos [...]»[1163].

De este modo, aparecía como una posibilidad concreta para poner punto final a los efectos negativos del proceso de aglomeración urbana, en la medida en que dichos espacios verdes podían ser utilizados por los sectores populares que no poseían en su entorno privado el espacio vital mínimo recomendado por el higienismo.

De todos estos lugares, el parque Independencia aparecía como una de las realizaciones más celebradas. Además de aportar al embellecimiento y ornato de la ciudad, conformaba un nuevo espacio de sociabilidad en el cual los integrantes de la burguesía local pudieran reconocerse y ser reconocidos en ámbitos de encuentro (clubes, ferias, hipódromo), a los que se sumarían, por un período relativamente prolongado, la Sociedad Rural Santafesina, el

[1163] Municipalidad de Rosario, Ordenanza n.° 18 del 10 de agosto de 1900. Texto citado en: Roxana COLANERI y Mario GLUCK. «La construcción de una imagen de ciudad para Rosario a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. El proyecto del Parque Independencia» en *Anuario de la Escuela de Historia,* n° 17, 1995-1996, pp. 499. En julio de 1900, Luis Lamas presentó el proyecto del parque Independencia y la ordenanza fue sancionada en agosto del mismo año [Raquel GARCÍA ORTÚZAR. «Boulevard Oroño y el Parque Independencia» en *Rosario. Historias de aquí a la vuelta,* n° 10, 1991].

Jockey Club de Rosario y el Veloz Club Rosario (encargado de la construcción de un velódromo).

En la década del treinta, los rosarinos lo acogieron como un paseo casi obligado, lo que lo transformaría en un lugar privilegiado para las actividades relativamente masivas: concursos de máscaras para niños en la Rural, bailes con las mejores orquestas en los clubes, predio de circos y parques de diversiones ambulantes. Entre estas, las más multitudinarias han sido los carnavales y las carreras de autos[1164]. Las marcas de la lucha por la apropiación del espacio se fijaron desde el mismo día en que se imaginó el parque, y a lo largo de su historia estas tensiones nunca dejaron de manifestarse.

Por su parte, la zona norte de la ciudad tuvo un desarrollo particular. Incentivado por la proximidad del río, por la llegada del ferrocarril y por los costos relativamente bajos de la tierra en el área, un número significativo de empresarios optó por adquirir terrenos en la zona con el fin de desarrollar allí diversas actividades productivas ligadas a la agroexportación. Entre 1885 y 1895, la oferta de tierras en la zona aumentó, al tiempo que los «suburbios del norte» se iban poblando de fábricas, talleres, barracas de frutos del país y embarcaderos que demandaban un creciente número de trabajadores[1165]. En general, la tónica predominante en el universo de la producción manufacturera rosarina de la época había estado dada por la preponderancia de pequeños talleres artesanales, por lo que los nuevos establecimientos productivos (entre ellos, la fábrica de ginebra de Schiffner, las destilerías de Altgelt y Wildemburg y la Empresa de Aguas Corrientes) significaron una diferencia importante en cuanto al tipo de tecnología aplicada, al volumen de mano de obra que requerían y a su capacidad productiva. Sin embargo, más allá de la miríada de nuevos establecimientos que iban surgiendo, dos de ellos se destacaron por sobre los demás: los talleres de construcción y reparación de vagones del Ferrocarril Central Argentino y la Refinería Argentina del Azúcar[1166].

[1164]En la década de 1930, el parque Independencia se convirtió en un improvisado circuito automovilístico, experiencia que fue interrumpida por el inicio de la Segunda Guerra Mundial. Luego de 1945, volvieron a organizarse carreras en el parque, que alcanzaron su mayor esplendor entre 1947 y 1950, cuando participaron algunos de los pilotos europeos más famosos del momento.

[1165]Norma Silvia LANCIOTTI. «Mercado inmobiliario en Rosario. Racionalidad empresarial y configuración del espacio urbano (1880-1895)» en *IV Jornadas de Investigaciones en la Facultad*. Rosario: Facultad de Ciencias Económicas y Estadísticas, Universidad Nacional de Rosario, 1999. *Facultad de Ciencias Económicas y Estadísticas. Universidad de Rosario*. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.fcecon.unr.edu.ar/investigacion/jornadas/archivos/Lanciotti.pdf.

[1166] Agustina PRIETO. «El obrero en la mira. Una aproximación a la cuestión de la identidad de los trabajadores en la Argentina del novecientos a partir de un estudio de caso» en *Estudios Sociales,* n° 1, 1991, pp. 107-124;

En 1886 se puso en marcha la construcción de la refinería. Cuando las obras finalizaron en 1889 y la empresa comenzó sus primeras actividades, el complejo contaba con instalaciones impresionantes que incluían un edificio principal de tres pisos en el que se desarrollaba el refinado y embalado del azúcar, dos galpones de almacenaje, un laboratorio y talleres anexos donde se realizaba el armado de cajones y se reparaba la maquinaria. Un embarcadero y un ramal ferroviario conectado con el Ferrocarril Central Argentino posibilitaban una rápida circulación de las materias primas y de los productos ya elaborados[1167].

La fábrica daba trabajo a una importante cantidad de obreros a los que se sumaban otros agentes, como los capataces, oficiales y aprendices. Los obreros podían ser varones, mujeres, e incluso niños, muchos de los cuales eran inmigrantes provenientes de Europa[1168]. Las agobiantes jornadas laborales, que se iniciaban a las seis de la mañana y concluían a las seis de la tarde, tenían lugar en un espacio de trabajo caracterizado por la pobre ventilación del edificio y por la presencia constante del polvillo desprendido durante la refinación, lo que provocaba problemas de salud, especialmente afecciones en la piel y las vías respiratorias[1169].

Desde el punto de vista urbanístico, los barrios del norte entablaron una relación singular con el centro de la ciudad, signada por el aislamiento. A las complicaciones por la ineficiente comunicación con el resto de la ciudad se sumaban la falta de ámbitos de atención médica y la precariedad —o, incluso, inexistencia— de ciertos servicios públicos, en especial el agua corriente y la red cloacal, así como las precarias condiciones de infraestructura y de sanidad de las viviendas. Estas últimas abarcaban un amplio espectro de tipologías: las más comunes eran el rancho de paja y barro, la casilla de madera o lata y el conventillo[1170]. Si las dos primeras

---

Donna GUY. «Refinería Argentina, 1888-1930: límites de la tecnología azucarera en una economía periférica» en *Desarrollo Económico. Revista de Ciencias Sociales,* vol. 28, n° 111, 1988, pp. 356.

[1167] Marcela MENCIA. *Refinería Argentina. Una industria moderna en el tránsito del nuevo siglo. 1889-1914.* Rosario: Seminario II, Escuela de Historia, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 1991 [mimeo].

[1168] Acerca de las condiciones imperantes en la clase trabajadora en Rosario, la estructura ocupacional vigente y la cotidianidad del proceso laboral, véase Ricardo FALCÓN. «Izquierdas, régimen político, cuestión étnica y cuestión nacional en Argentina (1890-1912)» en *Anuario de la Escuela de Historia,* n° 12, 1987; *La Barcelona argentina. Migrantes, obreros y militantes en Rosario, 1870-1912.* Rosario: Ediciones Laborde, 2005.

[1169] Agustina PRIETO. «El obrero en la mira...», op.cit., p. 109.

[1170] Sobre las viviendas de los trabajadores en el barrio Refinería, véase Agustina PRIETO. «Condiciones de vida en el barrio Refinería de Rosario. La vivienda de los trabajadores, 1890-1914» en *Anuario de la Escuela de Historia,* n° 14, 1989-1990. Acerca de la problemática de la vivienda del trabajador en Rosario, véase Diego ROLDÁN, Ignacio Manuel MARTÍNEZ y Leticia ROVIRA. «Límites de una gestión municipal en la modernización de la trama urbana. "La Vivienda del Trabajador", Rosario (Argentina), 1920-1926» en *Anuario de Espacios Urbanos. Espacio, historia y diseño,* n° 13, 2002, pp. 147-166.

eran ocupadas preferentemente por los trabajadores temporarios de las fábricas, el conventillo era la opción habitacional a la que solían apelar los trabajadores estables de las empresas, aunque excluyendo a la elite obrera, para la que se había hecho construir casas.

Particularmente los conventillos de la zona exhibieron rasgos peculiares. Buena parte habían sido construidos por los dueños de los establecimientos productivos en un intento de fijar a la mano de obra. Según el censo de conventillos de 1895, los mayores se localizaban en los barrios Refinería y Talleres, y eran también los que evidenciaban el índice de hacinamiento más importante. Sumado a ello, la precariedad de las condiciones mínimas de habitabilidad era un elemento común. El inquilinato propiedad de José Arijón, por ejemplo, albergaba en 1895 a trescientas sesenta y nueve personas, distribuidas en noventa y cinco cuartos, y con tan solo cuatro letrinas y un surtidor de agua de uso común[1171]. Si bien la vida en los conventillos no era fácil, sus reducidos espacios adoptaron múltiples funciones, muy ligadas a formas de sociabilidad propias de estos barrios que extendían los vínculos laborales más allá de los puestos y horas compartidas en las industrias, a la vez que reforzaban los lazos étnicos entre familias provenientes de una misma región o país.

Los debates en torno a la importancia del trazado urbano y a la elaboración de planificaciones acordes a los cambios que iba atravesando la ciudad motivaron la confección de planes que ahondaban en estas problemáticas desde diversas perspectivas. En particular, desde la década de 1930 el tema cobró nueva fuerza en tanto se avizoraban nuevos cambios en la composición y en el ordenamiento de la urbe, dentro del contexto de mutaciones más generales que comenzaba a atravesar la Argentina. En efecto, la crisis de 1929 implicó una ruptura en el modelo de acumulación en función del cual la economía rosarina se había organizado en las décadas precedentes. La apuesta por la industrialización por sustitución de importaciones significó el fomento de medidas tendientes al desarrollo industrial de cara al mercado interno, que alentó el proceso de radicación de nuevas industrias en la ciudad —con su consecuente demanda de mano de obra calificada y no calificada— y el arribo de ingentes cantidades de migrantes provenientes de provincias del interior como Corrientes, Chaco, Santiago del Estero, Entre Ríos o Córdoba[1172].

[1171] Agustina PRIETO. «El obrero en la mira...», op. cit., p.p. 109, 111-112; Ricardo FALCÓN, Alicia MEGÍAS, Beatriz MORALES y Agustina PRIETO. «Elites y sectores populares en un período de transición (Rosario, 1870-1900)» en Adrián ASCOLANI [comp.]. *Historia del sur santafesino. La sociedad transformada [1850-1930].* Rosario: Platino, 1993, pp. 79-120.

[1172] Acerca de las repercusiones de la crisis en Rosario, véase Sandra FERNÁNDEZ y Marisa ARMIDA. «Una ciudad en transición y crisis (1930-1943)» en Alberto J. PLA [coord.]. *Rosario en la Historia (de 1930 a nuestros días).* Rosario: UNR Editora, 2000, tomo I, pp. 23-151.

Por otro lado, el centro amplió su área de influencia y concentró aún más actividades vinculadas a los servicios y a la administración gubernamental. La periferia, por su parte, tendió a ser concebida en relación a sus funciones residenciales e industriales. Paulatinamente se iba gestando una imagen nueva del barrio o del suburbio, asociada ahora al rosarino medio y a la instalación de bibliotecas populares, vecinales, clubes y centros de distinto tipo. De este modo, el barrio Refinería asistió y participó activamente en las modificaciones económicas, sociales, culturales y políticas que fueron dejando su impronta en la ciudad, a la vez que sus pobladores han ido delineando una identidad barrial móvil y dinámica. Con el transcurrir del tiempo, la impronta de la refinería y la plasmación de un imaginario del barrio como netamente obrero se fue complejizando en la medida en que daba cabida a nuevas formas de autopensarse y concebirse. En este sentido, la aparición del Museo Itinerante del Barrio Refinería actúa —aunque no siempre conscientemente— como un receptor de objetos y memorias que permiten reconstruir percepciones, identidades y prácticas de varones y mujeres a lo largo del siglo XX.

3. Relatando historias desde abajo: memorias urbanas y vida cotidiana en el Museo de la Ciudad[1173]

El Museo de la Ciudad se concibió en Rosario bajo las premisas teóricas de liberación y pensamiento crítico, es decir, como una experiencia de museo particular abierto y con un rol protagónico hacia y con la sociedad. Si bien nació en el ocaso de la funesta dictadura militar argentina (1976-1983), fue pensado como un espacio en el que, a futuro, pudieran implementarse los cambios que a nivel museológico y museográfico recorrían el mundo.

En 1981 se sentaban las bases para la puesta en marcha de un proyecto algo postergado, signado por los requerimientos y esfuerzos de distintos sectores de la ciudad en pos de la creación del Museo de la Ciudad de Rosario (entre ellos, la Sociedad de Historia y el Centro de Estudios Urbanos de Rosario, preocupados por el incesante y rápido deterioro de buena parte del patrimonio edilicio y urbano). Junto a su primer director, el Dr. Fernando Chao (h.), un grupo de ciudadanos interesados en la historia local y en el proyecto concreto conformaron

[1173] La reconstrucción del derrotero del Museo de la Ciudad que se ha efectuado aquí se basa, en gran parte, en los datos obtenidos de la entrevista realizada al conservador de museos Ernesto Aguirre, del Área de Servicio Educativo del museo, a quien agradecemos su disposición y recibimiento. La entrevista fue efectuada por los autores y por nuestra compañera de carrera María Liz Mansilla.

la primera Comisión Asesora Honoraria del Museo en 1981[1174]. En particular, la labor de Vladimir Mikielievich tuvo un cariz singular no solo por su constante colaboración con la institución sino por haber adquirido —y posteriormente donado al museo— fondos documentales del municipio que iban a ser desechados. A esto se sumaron nuevas donaciones de objetos, documentos y bibliotecas particulares[1175].

A los pocos meses de creado el museo, se decidió la conformación de la Asociación de Amigos del Museo de la Ciudad de Rosario, encargada de promover un trabajo conjunto y constante dirigido a la institución y a la ciudad, que comprendía la adquisición y donación de objetos, documentos y fotografías, así como la compra de equipamiento para mejorar las actividades propuestas desde el museo. Por otro lado, tuvieron lugar iniciativas de intervención urbana, tales como la donación de una escultura ubicada en el Patio de la Madera (obra del artista plástico Pérez Celis); la adquisición de farolas históricas para el edificio que ocupa actualmente la sede de la Universidad Nacional de Rosario; las gestiones para concretar la donación de la colección Slullitell a la Municipalidad de Rosario, y acciones dirigidas a preservar edificios y sitios de valor patrimonial. Conjuntamente, ha promovido conferencias, cursos y múltiples certámenes literarios y fotográficos[1176].

Si bien las principales problemáticas abordadas, como afirma el mandato del museo, son la histórica, social, artística y cultural que tuvieran lugar en Rosario «desde sus comienzos hasta nuestros días», el grueso de la colección construida abarca objetos muy diversos de fines del siglo XIX y de todo el siglo XX, y centra además su atención en actores y momentos históricos que no necesariamente tenían un espacio demasiado notorio en otras instituciones análogas. Sumado a ello, como afirma Aguirre, hay una fuerte marca de *lo cotidiano*: «no es un museo típico, es un museo de la vida cotidiana de los rosarinos».

Por su parte, las funciones no se restringen a la acumulación y custodia de piezas museables, sino que abarcan un amplio espectro de actividades, entre ellas promover la preservación del patrimonio urbano, social y artístico de la ciudad; establecer un diálogo con la comunidad que impulse procesos de representación y participación que lo constituya en un referente para los ciudadanos; investigar, comunicar y exhibir los procesos históricos, sociales, artísticos y

[1174]Los miembros de dicha comisión eran: Gustavo Enz, Delfo Locatelli, Hugo Marcuzzi, Vladimir Mikielievich, Oscar Mongsfeld, Alfredo Río, Enrique Stein Cordiviola, Jorge Tomasini Freyre y Marcelo Weill.

[1175]Entre otros, el archivo del museo posee documentos y cartas pertenecientes a Juan Álvarez y Emilia Bertolé, personajes destacados del mundo de la cultura local y nacional. A ello se suma la biblioteca que perteneciera a Vladimir Mikielievich. MUSEO DE LA CIUDAD. *Historia del Museo.* Rosario, s/fecha [mimeo].

[1176]Sitio web de la institución: *Museo de la Ciudad. Parque de la Independencia. Rosario, Argentina.* [En línea]. Disponible en Internet en http://www.museodelaciudad.org.ar/museo-asociacion-amigos.htm.

culturales producidos en nuestra localidad; concientizar acerca del valor de las producciones culturales en un clima de respeto por las diversidades; conformar un espacio de consulta y orientación para todos enfocado en la Historia artística, social y cultural, y en la conservación del patrimonio urbano de la ciudad.

En la medida en que el museo se consolidaba, pudieron concretarse tareas que implicaban un vínculo entre la comunidad y otras instituciones afines en pos del desarrollo conjunto de políticas culturales en beneficio de la ciudad. De esta manera, las labores asignadas al museo en sus inicios (clasificar, ordenar, exponer piezas, catalogar, editar publicaciones) se complejizaron. En particular, con el retorno de la democracia, el nuevo gobierno municipal comenzó a preocuparse por la preservación del patrimonio urbano. Así, en 1984 el Departamento Ejecutivo disponía que toda reforma o demolición de edificios con fecha de aprobación anterior a enero de 1953 debía someterse al escrutinio de una Comisión Evaluadora —antecedente directo del actual Programa Municipal de Preservación y Rehabilitación del Patrimonio Urbano y Arquitectónico— que debía contar con la presencia de algún miembro del Museo de la Ciudad; y se le otorgaba también a este la responsabilidad en la ubicación, traslado y conservación de la estatuaria urbana y de las fuentes públicas, lo que dio lugar a la conformación del Gabinete de Estatuaria[1177].

Para 1990 se anunciaba el traslado definitivo del museo a un edificio más acorde a sus necesidades, ubicado en el parque Independencia, donde el museo sigue funcionando hasta la actualidad. Se organizaron actividades en algunos barrios de la ciudad y se llevó adelante —en coparticipación con la emisora televisiva Canal 5 de Rosario— la filmación de un ciclo de cortometrajes televisivos titulado *Rosario... patrimonio de todos*, dedicado a mostrar la historia de edificios emblemáticos por su impronta arquitectónica o social.

El acervo del museo fue incrementándose a pasos agigantados. A las primeras donaciones se sumaron los elementos adquiridos en los rescates urbanos de demoliciones y en trabajos arqueológicos, pero el mayor número de objetos ingresa entre 1990 y 2004, momento en que se decide implementar una política de selección y de adquisición diferente, debido a la falta de espacio físico adecuado. Solamente el patrimonio mueble suma alrededor de siete mil piezas de naturaleza muy variada, a la que se agregan los libros, publicaciones periódicas, documentos y una colección que ronda las doscientas mil fotografías (y que incluye los negativos en placa de vidrio y material flexible del diario *La Tribuna* del período 1940-1960). En general, se trata de objetos de la vida cotidiana o que dan cuenta de las formas y prácticas

---

[1177] Decreto nº 1.144. Véase MUSEO DE LA CIUDAD. *Historia del Museo*, op. cit.; «Historia del museo» en *Museo de la Ciudad. Parque de la Independencia. Rosario, Argentina.* [En línea]. Disponible en Internet en http://www.museodelaciudad.org.ar/museo-historia.htm.

de vida de la gente de la ciudad en algo más de un siglo[1178]; patrimonio acercado al público a través de las exposiciones, entendidas como «[...] modos alternativos de contar historias, son fuente de educación tanto de las ideas que presentan como de los aspectos vinculados a la preservación del patrimonio»[1179].

Desde los inicios, las muestras y sus formas de organización destacaron por su multiplicidad. La primera de ellas, *Julio Vanzo y su ciudad* (1981) se inclinaba a resaltar la relación del artista plástico con su Rosario natal. A ella siguieron en 1982 las exposiciones *Visitas presidenciales* y *Joaquín Chiavazza, testigo de la ciudad*, a partir de la cual se exponía parte del archivo fotográfico reunido por aquel entonces. En la actualidad se combinan muestras permanentes y temporales (con una duración de entre tres y seis meses). Como muestra permanente se destaca la *Farmacia Alemana Dinamarca,* establecimiento inaugurado en 1881, donada casi en su totalidad en 1995 después de su cierre definitivo. Por su parte, las muestras temporales incluyen tanto las que se realizan en espacios alternativos al edificio del museo —sea en cooperación con otras instituciones afines o no—[1180], como a aquellas que se montan y pueden visitarse en las propias salas del museo[1181].

[1178] Para aportar una mirada de conjunto, la colección es dividida en categorías del siguiente modo: artes gráficas, armas, artículos de escritorio, artículos fotográficos, comercios, edificios y sus partes, herramientas y equipos, juegos y deportes, máquinas de oficina, mobiliario del hogar, numismática, objetos ornamentales, objetos publicitarios, objetos religiosos, salud, transportes, comunicaciones, televisión, audio, video, objetos de uso doméstico, vestimentas, accesorios, objetos de uso personal. [V. «Colección» en *Museo de la Ciudad. Parque de la Independencia. Rosario, Argentina.* [En línea]. Disponible en Internet: http://www.museodelaciudad.org.ar/museo-coleccion.htm].

[1179] «Historia del museo» en *Museo de la Ciudad. Parque de la Independencia. Rosario, Argentina.* [En línea]. Disponible en Internet en http://www.museodelaciudad.org.ar/museo-historia.htm>.

[1180] Entre ellas, *Descubrir y valorar* [2005] y *Tierra incógnita. Imágenes de planicie y río* [2006] , conformadas respectivamente en ocasión del XXI y XXII Encuentro y Fiesta Nacional de Colectividades; *Tiempos modernos* [2006], montada en el primer piso del Shopping del Siglo [2006-2007] en colaboración con el departamento de *marketing* del dicho establecimiento; *Notas varias. Fotografías de Chiavazza y Blas* [2007] en el Centro Cultural Bernardino Rivadavia; *El arquitecto y la obra* [2007], realizada conjuntamente con la Comisión del Cincuentenario del Monumento Nacional a la Bandera, con la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario y con el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, museo en el que tuvo sede.

[1181] Algunas de las más recientes fueron: *Ciudad sin bordes. Miradas sobre Rosario* [2004-2005]; *La peste. Epidemias en Rosario* [2005]; *Emilia Bertolé. Espejo en sombra* [2005-2006]; *Atendido por sus dueños* [2006]; *El museo revelado* [2006-2007]; *Memorias del río* [2007]; *Joaquín Chiavazza. Repórter gráfico* [2007]; *Ciudad libertaria. El anarquismo en Rosario* [2007]; *Cinco enfoques. Emilio Soriano, Joaquín Chiavazza, Sabino Corsi, Héctor Río y Sebastián Sánchez* [2008]; *Pandora. Un recorrido por la colección del museo* [2008-2009]; *Rosariazo. Revueltas sociales en 1969* [2009]; *Ensayo ciudad* [2009]; *Rosario en primer plano* [2009].

Si bien las temáticas que abordan son disímiles, el hilo conductor de las exposiciones está en que intentan sacar a la luz fragmentos del pasado reconstruidos a través de objetos y discursos museísticos en los que la noción de conflicto y los imaginarios se unen a la Literatura, la Historia, el Arte y la Estética para construir una (o varias) memoria(s) urbana(s). Los modos de mostrar, como afirma Bolaños Atienza[1182], constituyen ejercicios de interpretaciones múltiples donde la ingenuidad del mensaje tiene poco lugar. Por el contrario, son decisiones intelectuales, morales y estéticas que suponen un modo de conocimiento y proponen tal o cual discurso inscriptos en el modo de colocar los objetos, en la decoración que los acompaña y en todo lo que rodea y hace a la muestra misma. En el caso del Museo de la Ciudad, se busca que las exposiciones así como las investigaciones y guiones que las sustentan y complementan se transformen en *narrativas visuales* capaces de propiciar la comprensión y la interpretación de los contenidos.

Desde 2004 se pusieron en marcha modificaciones en el funcionamiento y en las actividades del museo, tendientes a combinar y concretar objetivos, demandas y expectativas propias de una institución dinámica. Entre ellas, aparecía la necesidad de

> «[...] implementar programas tendientes a la profundización del rol social del Museo en nuestra ciudad, e incluir a la Institución en los ritmos contemporáneos, signados por nuevas pautas sociales y nuevos valores culturales [...]. / Los programas que se inician tienden al crecimiento cualitativo de la institución, tanto en su trabajo interno como en su imagen social»[1183].

Algunos de ellos son: el Programa de Rescate, Conservación y Ampliación del Archivo Fotográfico, el Proyecto Educativo, el Plan de Conservación Preventiva, y el Sistema de Registro y Documentación. En gran medida, estas innovaciones son deudoras de la visión y estilo que el equipo de trabajo quiere imprimir en la institución en su conjunto, en concordancia con los postulados y fines de investigación, preservación, exhibición, y comunicación plasmados en la misión del museo, en busca del respeto y la difusión de manifestaciones de diversidad cultural[1184]. Se trata de apelar a la construcción de un relato histórico que escape a la linealidad, a la monocausalidad y a las concepciones de la historia

[1182] María BOLAÑOS ATIENZA. «Desorden, diseminación y dudas. El discurso expositivo del museo en las últimas décadas» en *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales,* n° 2. España: Subdirección General de Museos Estatales, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Cultura, 2006, p. 14.

[1183] «Historia del museo» en *Museo de la Ciudad. Parque de la Independencia. Rosario, Argentina.* [En línea]. Disponible en Internet en http://www.museodelaciudad.org.ar/museo-historia.htm.

[1184] «El Museo de la Ciudad» *Museo de la Ciudad. Parque de la Independencia. Rosario, Argentina.* [En línea]. Disponible en Internet en http://www.museodelaciudad.org.ar/museo.htm.

anecdótico-nostálgica y de los grandes personajes, a la vez de incorporar a otros actores sociales, otros hechos y lecturas históricas, literarias, políticas, museográficas y didácticas en un intento por llegar a públicos más amplios y dispares. Desde este posicionamiento, el trabajo interdisciplinario, la apertura hacia temáticas heterogéneas, la difusión y el trabajo con instituciones educativas y públicas de distinto tipo, aunados a exhibiciones dinámicas de las colecciones, a narrativas atractivas y a investigaciones propias, son elementos que abren el museo hacia nuevas perspectivas y posibilidades más amplias de exhibición y comunicación[1185].

En esta dirección se ha orientado la realización de visitas guiadas por el parque Independencia, denominadas *Parque explorado*, que permiten que el público se familiarice no solo con el museo y su acervo sino también con el espacio que lo rodea. La apuesta, incluso, tiene que ver con una política que apunta a mostrar cómo los grandes próceres de bronce del parque conviven con otros personajes igualmente destacables del mundo de las letras y las artes en general, poniendo en consideración a otros actores sociales y a las intencionalidades y fórmulas de sentido desplegadas en ese espacio verde de la ciudad. Esta lógica ha marcado también el sendero de algunas muestras que buscan una apertura de los espacios del museo al ponerlos a disposición de artistas locales. En particular, *Cinco enfoques* (2008)[1186] y *Ensayo ciudad* (2009)[1187] emergen como dos ejemplos de una actividad más amplia que se orienta a exponer muestras fotográficas de artistas rosarinos que pongan en diálogo a las tendencias más antiguas y más contemporáneas de la fotografía y que acerquen nuevas formas de percibir la ciudad.

Las incursiones en el ámbito de la educación que podríamos caracterizar como *formal* comenzaron en 1983 con el dictado de cursos de Museología Histórica, los que a su turno devinieron los primeros pasos hacia la conformación de un grupo de especialistas idóneos para el trabajo en museos. El éxito del emprendimiento sentó las bases para planificar un proyecto de mayor alcance que finalizó hacia 1985 con la conformación de la Escuela Superior de Museología, dependiente de la municipalidad de Rosario.

Para inicios de la década de 1990, la institución ya contaba con un título terciario validado y reconocido por las autoridades provinciales, con un plan de estudios propio y acorde a los requerimientos y perspectivas teórico-metodológicas de la disciplina museológica a nivel

---

[1185] Raúl D'AMELIO. «Encuentro con los museos de Rosario (Argentina)» en *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales,* n° 4. España: Subdirección General de Museos Estatales, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Cultura, 2008.

[1186] Las imágenes pertenecían a Emilio Soriano, Joaquín Chiavazza, Sabino Corsi, Héctor Río y Sebastián Sánchez.

[1187] Expusieron sus trabajos Pilar Almagro Paz, Bárbara Sandoz, Paulina Scheitlin, Ariel Trevisán y Diego Trapasso.

mundial y con un cuerpo docente estable que había accedido a los cargos mediante concursos públicos por antecedentes, entrevista y oposición. En agosto de 1990, la Escuela de Museología se separó definitivamente del Museo de la Ciudad y se hizo cargo íntegramente del dictado de las cátedras de la carrera. Se decidió también que los departamentos de Arqueología Urbana e Investigaciones Históricas y Fotografía Antigua —creados con anterioridad como parte del ordenamiento interno del museo en áreas técnicas— pasaran a depender de la escuela, reservándose para el museo el Departamento de Documentación e Información, que incluía la biblioteca y el archivo.

También dentro del ámbito de la formación, el museo cuenta entre sus equipos al Servicio Educativo, cuyos miembros buscan generar un acercamiento hacia la comunidad y un trabajo combinado con las escuelas primarias, secundarias e instituciones de formación superior, abriendo el museo a la investigación, el aprendizaje y la formación profesional. A través de las visitas guiadas, del asesoramiento y de actividades didácticas propuestas, se intenta generar una praxis de formación académica en la que el museo y su patrimonio se tornen piezas fundamentales en el proceso de enseñanza y aprendizaje, que continúen y profundicen los contenidos impartidos en el aula[1188].

Por otra parte, el museo ha establecido vínculos con espacios de formación superior gestionados desde el Servicio de Extensión Educativa; entre ellos se destacan el profesorado de Historia del Instituto de Educación Superior nº 28 Olga Cossettini, y los profesorados de Historia y Antropología pertenecientes a la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Tanto los estudiantes del primero, en condición de pasantes, como los de la facultad, en carácter de residentes, se desempeñan en la institución en el marco de sus prácticas de educación no formal y contribuyen activamente en las visitas guiadas y en el desarrollo de investigaciones[1189]. Los estudiantes pueden colaborar en las

---

[1188] «El parque explorado» en *Museo de la Ciudad. Parque de la Independencia. Rosario, Argentina*. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.museodelaciudad.org.ar/extension-educativa-parque-explorado.htm, y «Extensión Educativa» en *Museo de la Ciudad. Parque de la Independencia. Rosario, Argentina.* [En línea]. Disponible en Internet en http://www.museodelaciudad.org.ar/extension-educativa.htm.

[1189] Un ejemplo de tales investigaciones es la llevada a cabo por los residentes de la Escuela de Historia de la Universidad Nacional de Rosario. Véase Pablo ALVIRA y Amaia GARCÍA IBÁÑEZ. *Rosario cabe en un parque. Acerca del proceso de creación y ocupación del Parque Independencia*, Rosario: Museo de la Ciudad, 2009. [Trabajo producido en el marco del Convenio de Residencias Docentes, Profesorado de Historia, Facultad de Humanidades y Artes de la UNR y el Servicio Educativo. Rosario, Museo de la Ciudad, mayo de 2009]

propuestas del museo y poner en práctica el herramental teórico-pedagógico incorporado desde sus propias disciplinas y áreas de conocimiento específicas[1190].

Desde el Museo de la Ciudad, en definitiva, las tareas de comunicación y educación tienden a complementarse. La necesidad perentoria de acercar los objetos y sus mensajes al público no tienen que ver con generar en ellos una admiración —casi veneración— por piezas más o menos antiguas y un respeto sin par por la institución que las cobija, sino que se trata de generar un espacio democratizador y de libertad, colocando en primer plano la discusión, la crítica y el debate para generar una relación más directa con un público lo más amplio posible en edades y concepciones —en contra de la idea de un museo distante, frío y para unos pocos—, para que este público conozca su pasado y su patrimonio, y sea capaz de encargarse de su preservación, respeto y custodia. En este sentido, no se trata de instruir apelando a verdades únicas y de una sola dirección, sino que la apuesta es más difícil de lograr. A través de la selección de objetos, el visitante no solo puede hacerse una idea de cómo se vivía en un determinado período, sino que se busca brindar las herramientas para que cada uno sea capaz de comprender lo que observa y las ideas implícitas en la muestra, como una forma de comprender las producciones culturales que allí se muestran y los contextos particulares en que fueron originadas. De esta manera, el museo puede ser entendido como un agente educativo dirigido a un público diverso que incentiva el aprendizaje a partir de un trabajo conjunto y sostenido, en el que convergen la formación profesional con el reconocimiento, el respeto y la valoración del patrimonio cultural.

4. Un museo para el barrio: memoria popular e identidad vecinal en el Museo Itinerante del Barrio de la Refinería[1191]

En 1999, Ángela Tasca y Gustavo Fernetti, ambos museólogos egresados de la Escuela Superior de Museología de la ciudad, recibieron la propuesta de un vecino del barrio Islas Malvinas (ex Refinería) para poner en marcha la organización de un museo a partir de la rica colección de este particular. Se trataba de un conjunto importante de piezas, en el que se mezclaban juguetes, fotografías y objetos que cubrían un amplio arco temporal. Excediendo la

[1190] «Prácticas y pasantías» en *Museo de la Ciudad. Parque de la Independencia. Rosario, Argentina.* Disponible en Internet en http://www.museodelaciudad.org.ar/extension-educativa-practicas-pasantias.htm].

[1191] La investigación que se presenta aquí fue enriquecida con datos obtenidos de una entrevista realizada por los autores al actual director del Museo Itinerante del Barrio de la Refinería, el arquitecto y museólogo Gustavo Fernetti, a quien agradecemos por habernos recibido y brindado aquella instancia de diálogo.

memoria de una familia en particular, remitían al acontecer cotidiano de los pobladores del barrio. A esta donación inicial fueron sumándose objetos facilitados por otros vecinos de la zona, lo que impulsó la conformación del Museo Itinerante del Barrio de la Refinería (en adelante, MIBR).

A partir de este corpus inicial, se organizaron las primeras exposiciones y se decidió dar un cariz singular a esta apuesta museológica apelando a la itinerancia de las muestras[1192]. La conformación de un circuito más o menos delimitado operó como un elemento fundamental para el establecimiento de relaciones institucionales y para generar una plataforma adecuada a partir de la cual dar a conocer el museo y su contenido. Esta estrategia intentaba además dar respuesta a las dificultades y escollos que se generaban, en especial, la cuestión del espacio físico y la falta de un flujo de recursos económicos constantes.

Con los años, el MIBR ha visto incrementarse sus colecciones y su capital humano. A los primeros miembros se sumó un grupo sólido que, desde sus campos de saber específicos, han podido dar continuidad en el tiempo a esta experiencia. De esta manera pudieron planificarse numerosas exposiciones, se logró establecer vínculos con la municipalidad y con otras instituciones públicas de la ciudad en las que fuera posible desarrollar actividades, se convocó a estudiantes de la Escuela Superior de Museología para realizar una catalogación del acervo del museo, se coordinaron encuentros de historiadores barriales y se activaron los mecanismos más convenientes para la difusión del quehacer del museo, como la creación y actualización permanente de un blog propio en Internet[1193].

Desde el MIBR se propone dar un giro propio a los aires renovadores en las teorías de la nueva museología: tomar a los museos como un espejo de la sociedad que los mira, concibiendo al objeto no como un mero producto digno de admiración y veneración, sino como una pieza clave de reflexión y de conocimiento sobre la sociedad[1194]. No se trata de dar a los visitantes

---

[1192]En Rosario existe otro museo que apela a la itinerancia de las muestras: el Museo Che Guevara. Esta institución organizó cinco muestras que son enviadas a los destinos que las soliciten. En los tres años de existencia del museo, las muestras han sido llevadas a más de veinte destinos diferentes.

[1193]*Museo Itinerante del Barrio de la Refinería*. [En línea]. Disponible en Internet en http://museorefineria.blogspot.com/

[1194]En este proceso, parte de la imagen que la sociedad tiene de sí misma se representa museográficamente en una composición producto de la mezcla entre esa imagen propia y la imagen que de ella tiene el grupo asesor que no pertenece al barrio. Este fenómeno es lo que Morales acertadamente ha llamado «espejos transfigurados», y que desde la óptica de Barrera han sido conceptualizados como fieles espejos en tanto «los museos son un instrumento utilizado por las comunidades para mirarse a sí mismas y presentar dicha imagen hacia fuera». Véase Luis Gerardo MORALES. «Los espejos transfigurados de Oaxaca» en *Boletín Archivo General de la Nación,* n° 4, 1995, pp. 13-43; Marco BARRERA. «Pueblos, espejos y reflejos» en *Tercer Curso Interamericano*

respuestas fáciles y orientadas, sino de proponerles y acercarles el desafío de extraer conclusiones propias a preguntas sobre el presente generadas por lo expuesto en el museo. En esta labor colectiva, en la que interactúan los visitantes y los especialistas, el objeto puede movilizar preguntas sobre el pasado y, al mismo tiempo, sobre la propia situación del barrio y sus pobladores en la actualidad:

> «No es objetivo, entonces, saber más sobre la inmigración o los dinosaurios, sino sobre las huellas que los inmigrantes dejaron en nuestra sociedad, o por qué los dinosaurios ejercen tal o cual impresión sobre nosotros. Con esta perspectiva, los innumerables objetos de los museos son piezas inestimables para el conocimiento de la sociedad actual, a través de lo que otras sociedades dejaron. No es que no importe saber sobre otras sociedades, culturas o épocas. Sí importa, pero no es lo único»[1195].

Estas ideas y postulados pueden verse plasmadas de distinto modo en el accionar del museo. En particular, nos interesa centrarnos en dos experiencias fundamentales: las exposiciones itinerantes y las Jornadas de Historiadores Barriales.

Las muestras y exposiciones del MIBR han sido muy numerosas y de temáticas diversas, aunque siempre han tenido como hilo conector su vinculación con el barrio o con la historia de la ciudad. La primera de ellas, *Refinería*, se montó al poco tiempo de organizarse la entidad y, como afirma Fernetti, adoptó una lógica que la dividía en grandes temáticas ligadas al pasado de la zona, como los tópicos *vida cotidiana*, *conventillo*, *huelga,* entre otros. En 1999 hacía su aparición en la Escuela Nacional de Comercio Gral. Las Heras para recorrer un circuito que anclaba en varias instituciones del barrio. Justamente, se trataba de delinear un recorrido por varios puntos de la zona, al que los vecinos de distintas edades pudieran acercarse las veces que creyeran conveniente. Las escuelas fueron escenarios privilegiados para el montaje de las muestras, pero no fueron los únicos. También se recurrió en reiteradas oportunidades al Centro Municipal de Distrito Norte Villa Hortensia, al Centro Cultural Fisherton, al Centro Cultural Cine Lumière y al Ente de Turismo Rosario, entre otros.

Las temáticas abordadas fueron variopintas, así como los objetos seleccionados para las exposiciones. Las fotografías, revistas, monedas, soldados de plomo, juguetes y tarjetas postales permitieron echar luz sobre fragmentos del pasado —la familia, la vivienda, el amor,

---

de Capacitación Museográfica. México: Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía Manuel del Castillo Negrete, INAH, 1993, pp. 116-122.

[1195] «Hacia otro uso del museo» y «Una nueva mirada» en *Boletín Electrónico del Museo Itinerante del Barrio de la Refinería*, 5 de agosto de 2008. *Museo Itinerante del Barrio de la Refinería*. [En línea]. Disponibles en Internet en http://museorefineria.blogspot.com/2008_08_01_archive. html
y http://museorefineria.blogspot.com/2008_08_01_archive.html].

la guerra, el juego, los negocios, los sistemas políticos—, pensados en términos de historias-problema, y que apuntaban al conocimiento y estudio de los hombres y mujeres anónimos del barrio. Los objetos se transforman en observatorios desde los cuales comprender un proceso histórico a partir de la dialéctica de preguntas y respuestas que se establece desde la muestra. Ejemplos de ello fueron las muestras *Rituales* (1999), *Soldaditos* (2000-2001), *el Rosario colonial* (2001) y *Caras y Caretas (cien años después)* (2002), en las que se buscaba incentivar una visión crítica del lugar de la mujer, la política, el juego, la guerra, los orígenes de la ciudad o el amor apelando a fotografías, soldaditos de metal y de plástico, objetos coloniales y revistas respectivamente, pero teniendo en cuenta contextos históricos mayores en los que esos objetos y sus mensajes cobraban significado.

Si bien la apuesta es acercarse a la vida del barrio y a los imaginarios colectivos, el MIBR no buscó —ni busca— arrogarse el papel de creador de una única memoria del barrio. En todo caso, afirma Fernetti, «no somos la memoria del barrio sino el lugar de confianza donde poner los objetos». Se trata de facilitar las herramientas con las que los visitantes puedan compartir sus conocimientos, ampliarlos y, desde esa base, crear los elementos para reconocerse como parte de un grupo colectivo mayor. El museo parece actuar como una caja de resonancia y un propiciador de encuentros que permite el diálogo y la interacción de los pobladores del barrio en distintos contextos y actividades.

A las muestras se agregan otras experiencias. A partir de 2002, los miembros del MIBR comenzaron a ponderar la posibilidad de ampliar el abanico de actividades desarrolladas desde la institución. Así se iniciaron los ciclos, bajo temáticas y objetivos diferentes. Ese mismo año se organizó el Ciclo permanente de encuentros de historiadores barriales y el Encuentro de artistas y artesanos del barrio Refinería. Este último tenía como horizonte crear un lazo entre los vecinos y generar un espacio de encuentro propicio para que se expusieran actividades u objetos desarrollados por los mismos. Así, a las fotografías se unieron pinturas, artesanías, telar, baile, canto, actuaciones de teatro y poesía[1196]. De esta forma, afirma Fernetti, las muestras de arte barrial permitían la *valorización* de las obras en la medida en que aparecían expuestas al público en ámbitos de amplio acceso en el barrio —tales como el Centro Cultural Cine Lumière o la Escuela nº 72 Juan B. Justo— y en tanto podían ser apreciadas por un vecino que podía hacer suyo de otra manera el mensaje de la obra. Esta motivación subjetiva e individual, no solo en el estilo de pintura sino también en la temática, tiene mucho que ver, en última instancia, con una identidad propia que los pobladores de Refinería han ido

[1196] «Currículum del Museo» en *Museo Itinerante del Barrio de la Refinería*. [En línea]. Disponible en Internet en http://museorefineria.blogspot.com/2006_07_01_archive.html [19 de julio de 2006].

construyendo con el correr de los años. Esta identidad, que remite a espacios conocidos («el río») o a los afectos («la nieta»), transforma esas creaciones en *arte barrial*, objeto mostrable (museable) que, en última instancia, otorga un cariz particular al museo que organiza la muestra (que alberga el objeto) y que lo diferencia de las otras instituciones de su tipo de la ciudad.

Aunque el MIBR comparte funciones con otros museos —especialmente si nos atenemos a las reseñadas anteriormente—, existen elementos que le otorgan una particularidad y que lo tornan una arista más en la conformación de identidades y pertenencias propias de la heterogeneidad de los grandes conglomerados urbanos, que no siempre encuentran los canales apropiados para expresarse. En este caso, la institución opera como una voz entre otras a la hora de detenerse y estudiar el pasado del barrio en la medida en que articula y nutre sus discursos con los trabajos de diversos actores, entre ellos, los historiadores barriales.

Justamente, el Ciclo Permanente de Encuentros de Historiadores Barriales devino una plataforma desde la cual el museo puede proyectarse y hacer un *ejercicio de devolución* a la sociedad. Con una frecuencia bimestral, los Encuentros de Historiadores Barriales en el Centro Cultural Cine Lumière buscan

> «[...] homenajear, rescatar y colaborar con los recopiladores, historiadores, aficionados a la historia y amigos de los barrios de Rosario a través de documentos elaborados por los mismos»[1197].

De esta manera se trata de propiciar el encuentro entre vecinos de distintos barrios que se han dedicado a recopilar anécdotas, historias, fotografías, artículos periodísticos y todo tipo de materiales[1198], y han creado un ámbito de camaradería, encuentro y amistad en el que pueden discutirse temas históricos atinentes a los barrios de la ciudad[1199].

Se busca integrar a un sujeto colectivo complejo y variopinto compuesto por personas de diferentes edades y con disímiles experiencias, quienes mediante ejercicios de memoria colectiva traen a la actualidad su pasado y se integran en las actividades del museo con hechos del presente, como testimonio de su tradición. En estas experiencias de comunicación intergeneracional e intercultural, cada uno aporta modos de pensar, sentir y actuar distintos,

---

[1197] «Ciclo permanente de encuentros de historiadores barriales» en *Museo Itinerante del Barrio de la Refinería*. [En línea]. Disponible en Internet en http://museorefineria.blogspot.com/2008_03_01_archive.html.

[1198] «Los historiadores barriales» en *Museo Itinerante del Barrio de la Refinería*. [En línea]. Disponible en Internet en http://museorefineria.blogspot.com/2007_07_01_archive.html.

[1199] Algunos de los barrios sobre los que se ha hablado son Pichincha, Azcuénaga, Saladillo, Sorrento, Refinería, Belgrano, Parque Independencia, Triángulo, San Francisquito, Alberdi, Parque Field, Arroyito, Talleres y barrio Inglés. Las temáticas desarrolladas incluyen el transporte público, el ferrocarril, la radio, las costumbres, los antiguos bares de Rosario.

que están plasmados en las formas de la convivencia que se tejen día a día. Así, no solo se complementan las investigaciones particulares con nuevos datos, sino que se cumple con otro de los objetivos del museo: ayudar a mejorar la calidad de vida en la medida en que las personas encuentran un espacio en el que escuchar y ser escuchados, una experiencia a partir de la cual se concibe que «contar la historia colectiva es saludable»[1200]. A través de estas y otras actividades, el MIBR define una de sus características distintivas: el tipo de diálogo entablado con el público y con todo aquel que concurra a las actividades propuestas. Se trata, en última instancia, de devolver el derecho de contener las memorias, un derecho que el propio museo se arroga cuando monopoliza y administra los objetos y los mensajes que se generan a partir de ellos[1201].

Desde 2006, los encuentros de historiadores barriales se complementaron con las Jornadas de Historiadores y Cronistas Barriales, de carácter anual y convocadas a nivel nacional, en las que también participan historiadores académicos. Estas jornadas giran en torno a grandes temas que van cambiando año a año. Así, a la temática *El barrio* (2006) le siguieron *El juego* (2007), *El ferrocarril* (2008) y *Cine barrial y popular* (2009). Han contado con la asistencia de historiadores de Buenos Aires, Córdoba, Entre Ríos y Rosario. Sus objetivos se orientan a rescatar documentos importantes en distintos soportes para darlos a conocer y realizar investigaciones; acercarse a la memoria de la comunidad no solo a través de los documentos sino también ponderando el recuerdo y la transmisión oral; promover la participación de la ciudadanía, con especial énfasis en los jóvenes; llegar a conclusiones válidas para el estudio de la historia de los barrios, sus habitantes y vivencias; interesar a la comunidad educativa de cada barrio en la participación y difusión de los trabajos presentados; agrupar a investigadores y cronistas dedicados al estudio de la historia barrial y llegar a la construcción de un espacio horizontal de interlocución en el que se generen vínculos que trasciendan a las instituciones y motoricen la divulgación de los trabajos[1202].

En síntesis, el MIBR reúne una serie de características y funciones que involucran directamente a la comunidad local que lo abriga. La iniciativa es compartida por quienes sienten que es necesario un trabajo de reconstrucción de la memoria popular y de la cultura barrial; responde asimismo a la necesidad de patentar la participación activa del público, que es referenciado y

[1200] «Ciclo permanente de encuentros de historiadores barriales» en *Museo Itinerante del Barrio de la Refinería*. [En línea]. Disponible en Internet en http://museorefineria.blogspot.com/2008_03_01_archive.html.

[1201] «Encuentro *Los viejos bares de Rosario*» *Museo Itinerante del Barrio de la Refinería*. [En línea]. Disponible en Internet en http://museorefineria.blogspot.com/2009_08_01_archive.html.

[1202] «Jornadas de Historiadores y Cronistas Barriales» en *Museo Itinerante del Barrio de la Refinería*. [En línea]. Disponible en Internet en http://museorefineria.blogspot.com/2008_07_01_archive.html.

se referencia en las distintas historias relatadas en las muestras itinerantes. La concepción ratifica que en el MIBR, a diferencia de otras instituciones museológicas de la localidad, parte importante de la población ciudadana está incluida en los mecanismos formales e informales del proceso discursivo y pragmático de gestión institucional como protagonista activo, productor y referente.

5. Acerca de objetos, memorias y actores. Derivas de un capítulo de la Historia social de Rosario

Desde sus orígenes, el museo como institución ha atravesado por múltiples transformaciones, generaciones de sentido y apropiaciones. Tanto sus objetivos, sus contenidos como sus fines han ido modificándose con los siglos y poniéndose a tono con los requerimientos de la sociedad, o de ciertos fragmentos de la misma. Las nociones de deleite y gozo deparado a unos pocos se imbricaban fuertemente con las nociones de prestigio, distinción y alta cultura que caracterizaban a grupos minoritarios de las sociedades occidentales. Sumado a ello, los museos eran frecuentemente concebidos como los espacios por excelencia para el depósito, resguardo y exhibición de los vestigios del pasado «dignos» de ser conservados y mostrados al público en la medida en que esos objetos, por sí mismos, eran capaces de transmitir un mensaje moralizador y ejemplificador que, desde el pasado, pautaba los modos y costumbres que deberían seguirse en pos de emular la «grandeza» de los prohombres de tiempos pretéritos.
En la década de 1970, la llamada Nueva Museología vino a dar un giro de tuerca al ofrecer una alternativa llamativa a los museos tradicionales y sus concepciones. El nuevo paradigma apuntaba a pensar la institución museo como un centro cultural vivo y de encuentro con la comunidad. Más allá de las diferencias regionales que se le planteaban a esta concepción, había un común denominador orientado a dar impulso a una visión crítica frente a la educación dominante en un intento de innovar en las teorías, métodos, objetivos y estrategias para repensar la concepción del museo y a los imaginarios desarrollados en torno a él. Se trataba de correr el eje funcional del museo, depositar un nuevo énfasis en el público y darle una inserción distintiva en la trama social. A las funciones y cometidos de los museos tal como se habían explicitado —investigar, documentar, explicar, problematizar, proteger, conservar, restaurar, catalogar, educar, concientizar, promover, comunicar y difundir el patrimonio— se sumaban otros objetivos, que intentaban incluir la participación social en las actividades de difusión y puesta en valor del patrimonio natural y cultural de una sociedad

concreta, considerando a sus miembros y colaboradores como sujetos colectivos que interactúan en el proceso educativo y cultural del museo[1203].

Se trata de miradas y posturas con correlatos decididamente políticos que han sido apropiados de distintos modos. Las experiencias del Museo Itinerante del Barrio de la Refinería y del Museo de la Ciudad nos muestran las formas en que han sido percibidas y traducidas localmente tales políticas. Sus historias concretas nos hablan de varios sectores sociales, pero a la vez nos marcan sus dificultades frente a la necesidad de reconocer la diversidad de actitudes mantenidas ante la vida.

A través de los distintos objetos que se albergan en las colecciones de los museos aquí estudiados, se expresa fundamentalmente un registro de subjetividades y memorias propias de un sujeto histórico: la gente común, los sectores populares. Por medio de estos materiales, los museos muestran cómo esta porción de la población de la ciudad de Rosario ha vivido su propia historia. Las colecciones exhibidas y las muestras montadas exponen las conductas y sentires de los grupos que, a pesar de encontrarse más apartados de las esferas gubernamentales de intervención en cuestiones políticas y sociales, redoblaban esfuerzos por propugnar la igualdad de condiciones y oportunidades y por mejores posicionamientos en la comunidad.

Además, muchos de estos bienes expuestos muestran cómo las redes de interacción, los ámbitos de sociabilidad, las condiciones económicas y políticas, y la misma acción simbólica desempeñaron un rol activo en los imaginarios y en las escalas axiomáticas que nutrían los principios identitarios de estos colectivos.

Es posible asir dos procesos principales de constitución de identidades. El primero es la transformación de la experiencia individual primaria en experiencia social compartida, decantada, traducida simbólicamente, olvidada y recordada, luego transmitida. Este proceso, etéreo e intangible, deja sus huellas únicamente en estos ámbitos sociales, entre cuyas funciones se incluye la socialización, la incorporación de normas, usos y costumbres y la conservación de esa memoria colectiva. Se trata de núcleos centrales de interacción, como la familia y el hogar, el barrio y el club. El segundo proceso consiste en la imbricación de estas experiencias individuales con los impulsos de los otros, es decir, los mensajes, opiniones y gestos provenientes de otros grupos de la sociedad; como resultado, esos discursos son

---

[1203] Raúl Andrés MÉNDEZ LUGO. «La Nueva Museología, treinta años después: necesidad de puesta al día del paradigma. El caso mexicano» en *Reflexiones sobre la Nueva Museología treinta años después. Corrientes actuales de la Museología en España.* Cursos de verano de la Universidad de Cantabria, XX Cursos de Patrimonio Histórico, Reinosa, 14 al 17 de julio de 2009. MINOM-ICOM. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.minom-icom.net/PDF/PONENCIA%20%20RAUL%20MENDEZ%20LUGO.pdf].

reelaborados, comentados, discutidos, incorporados o desechados del mismo modo en que se construye la experiencia. Todas estas cuestiones representan una caja de resonancia de la capacidad para influenciar la toma de decisiones y, en parte igualmente significativa, para el acceso a mayores cuotas de capital social, económico y político. Veamos estas consideraciones en los casos puntuales.

Por un lado, tenemos el ejemplo del MIBR. El carácter cambiante del proceso identitario ha permitido que por razones históricas y culturales este barrio se diferencie respecto de los otros sectores urbanos de la ciudad. De esta manera, el patrimonio del MIBR es considerado por el grupo de vecinos como propio porque es interpretado en los términos de su comunidad por sus integrantes, quienes comparten un código común. En este sentido, el MIBR se organiza como un espacio delimitado institucionalmente que se asume como depositario y custodio de un patrimonio que le ha sido conferido por las diferentes generaciones barriales, y en torno al cual se forja una identidad colectiva y diferenciada que configura una cultura vecinal. La formación del MIBR ha contribuido a despertar la conciencia colectiva de varios grupos del barrio acerca de su patrimonio cultural, es decir, aquellos elementos que han hecho suyos a lo largo de la historia y que de alguna manera los caracterizan como colectividad vecinal, y los diferencian en relación con los demás[1204].

Por lo tanto, el museo está menos asociado a la idea de dar cabida a identidades vinculadas con la nación o la provincia que a la postura de incentivar la plasmación de las configuraciones identitarias más próximas y concretas. Esta institución busca no solo cumplir con las funciones clásicas de conservación, investigación y difusión del patrimonio, sino también propiciar la participación de los vecinos en todas las actividades del mismo, desde la producción semiótico-discursiva del texto museográfico hasta la recepción de la información. En las muestras, la comunidad reinterpreta su pasado y su presente conforme a los objetos exhibidos, se reconoce y refuerza cada etapa como colectivo con una tradición patrimonial y una identidad social compartida. De esta manera el museo contribuye a la afirmación de los valores propios de la ciudadanía.

Por su parte, el Museo de la Ciudad dedica un amplio espacio de su muestra a la historia de Rosario, específicamente al siglo XX. El núcleo temático gira en torno a los grandes cambios políticos, económicos y sociales que afectaron a la comunidad y que son visualizados en dos registros: como fuente de bonanza de la población de la época, pero también —lo que muestra la otra cara de la moneda— como generadora de conflictos en torno a la participación ciudadana y a las políticas de bienestar. Producto de la memoria colectiva de la

[1204] Miguel Alberto BARTOLOMÉ. *Gente de costumbre y gente de razón*. México: Siglo XXI Editores, 1997, p. 7.

población rosarina, de las técnicas museográficas, de los conocimientos científicos especializados, de los lineamientos institucionales y de algunos objetivos grupales, sus colecciones y muestras reconstruyen usos y costumbres de la ciudad y la idiosincrasia de la gente que la ocupa.

El entorno del Museo de la Ciudad, el parque Independencia, constituye un imperdible motivo para conocer los sitios de interés histórico y arquitectónico a los que se suman espacios dedicados al arte y la cultura del lugar. La estrategia didáctica y museográfica de emplear el parque Independencia como marco mayor de sus recorridos responde al argumento de que algunos aspectos de la historia social de Rosario y de su inserción regional pueden ser considerados a través de la pesquisa de los orígenes del parque y de la forma en que se produjo su crecimiento y organización, hasta convertirse en un teatro de combate simbólico y real entre distintas clases, con sus tensiones y sus alianzas, lo que lo transforma en una de las tantas matrices de la memoria rosarina.

En definitiva, las políticas culturales que sirvieron de apoyo para la conformación y gestión del Museo de la Ciudad y del Museo Itinerante del Barrio de la Refinería se definieron a partir de las activaciones patrimoniales e identitarias de actores de distintos sectores de la población rosarina, muchos de ellos olvidados, que buscan mejores posicionamientos materiales y simbólicos en un paisaje de acechante exclusión social. En este marco se proponen diferentes iniciativas con los objetivos de apoyar la preservación y puesta en valor del patrimonio tangible e intangible de la comunidad, de sumar espacios culturales y de gestionar todo ello de manera relacional con y desde sus ciudadanos. El desafío de estos museos es superar las ofertas balsámicas y conformistas de la engañosa inclusión cultural, que solo ofrece un elogio deshonesto a estos colectivos sociales y que niega sus condiciones efectivas de realización e invisibiliza desigualdades y conflictos. Aunque es claro que estos museos apuestan a generar espacios más democráticos en las prácticas que conllevan, es necesario tener en cuenta las circunstancias actuales, en las cuales resulta prioritaria la concepción de una serie de agendas públicas y populares que favorezcan la inclusión social y que contribuyan al proceso de recomposición del tejido social. Difícilmente ello pueda lograrse si no se compatibilizan este tipo de emprendimientos en el área de la cultura con proyectos de más alto alcance, y mucho menos si se obvian las experiencias identitarias de los diferentes sectores que componen el entramado ciudadano. Por ello, el reto radica en que cada uno pueda aportar su cuota de compromiso para conformar una ciudadanía que involucre el reconocimiento de los derechos civiles, políticos, sociales, económicos y culturales de los sujetos que han quedado relegados no solo en las memorias de los anaqueles rosarinos, sino también de la misma sociedad.

Presente, memoria y política desde el museo. Un estudio comparativo del modelo relacional: Palais de Tokyo (París, Francia) / MUSAC (León, España)[1205]

Juan Albarrán
Universidad de Salamanca

1. El nacimiento del paradigma relacional

En 1998 Nicolas Bourriaud publica *Estética relacional,* uno de los trabajos teóricos más influyentes, difundidos y discutidos de la última década. La primera frase del prólogo resulta extremadamente reveladora con respecto a cuáles son los objetivos del texto y del programa teórico-curatorial de su autor:

> «¿De dónde provienen los malentendidos que rodean el arte de los años noventa sino de una ausencia de discurso teórico? La mayor parte de los críticos y filósofos se niegan a pensar las prácticas contemporáneas en su totalidad, que permanecen entonces ilegibles, ya que no se puede percibir su originalidad y su pertinencia si se las analiza a partir de problemas ya planteados o resueltos por las generaciones precedentes»[1206].

Es decir, Bourriaud plantea la necesidad de un discurso teórico que ayude a pensar el arte actual con el fin de remediar malentendidos interpretativos y romper con el hermetismo que impide percibir su «pertinencia y originalidad». De algún modo, Bourriaud, moviéndose entre lo descriptivo y lo prescriptivo, se dispone a articular ese nuevo discurso que evite equívocos con respecto al verdadero sentido de las prácticas de los noventa.

Partiendo del análisis superficial de un conjunto bastante heterogéneo de trabajos artísticos (muchos de ellos, de un indudable interés), se aventura a proponer una suerte de relectura del proyecto moderno (obviando las enconadas discusiones filosóficas sobre el particular) a partir

---

[1205] Adaptación del artículo leído en *III Jornadas de Estudio del Arte Contemporáneo en Castilla y León* [MUSAC, 16 de abril de 2010].

[1206] Nicolas BOURRIAUD. *Estética relacional.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006 [1998], p. 5.

de la cual comprender la prácticas artísticas actuales: «No es la modernidad la que murió, sino su versión idealista y teleológica»[1207]. El arte de hoy debe

> «[...] aprender a habitar mejor el mundo, en lugar de querer construirlo según una idea preconcebida de la evolución histórica. En otras palabras, las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino construir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista»[1208].

Como dice el mismo texto de Bourriaud:

> «[...] la modernidad se prolonga hoy en la práctica del bricolaje y del reciclaje de lo cultural, en la invención de lo cotidiano y en la organización del tiempo, que no son menos dignos de atención y estudio que las utopías mesiánicas o las novedades formales que la caracterizaban ayer»[1209].

A grandes rasgos, Bourriaud considera que las prácticas artísticas de esa década se caracterizan por la voluntad de generar espacios que posibiliten el establecimiento de lazos sociales y relaciones humanas. La obra se convertiría en un lugar de encuentro, de experiencia, de intercambio, una especie de oasis rehumanizado ajeno a las dinámicas socioeconómicas altamente alienantes que rigen las vidas de los individuos en las sociedades tardocapitalistas. De este modo, mediante el fortalecimiento de los lazos sociales, las prácticas artísticas se convertirían en armas de resistencia ante la espectacularización de la cultura y ante la cultura del espectáculo[1210].

El autor es absolutamente consciente, y así lo explicita, de que gran parte de su discurso es aplicable a toda la Historia del Arte. Es decir, que toda obra de arte es, en varios sentidos, relacional. Sin embargo, argumenta:

> «[...] más allá del carácter relacional intrínseco de la obra de arte, las figuras de referencia de la esfera de las relaciones humanas se han convertido desde entonces [los años noventa] en formas artísticas plenas: así, los *meetings*, las citas, las manifestaciones, los diferentes tipos de colaboración entre dos personas, los juegos, las

[1207] Ibídem, p. 11. Posteriormente Bourriaud ha retomado estas reflexiones en torno a la actualización del proyecto moderno en: Nicolas BOURRIAUD. *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*. Murcia: CENDEAC, 2009 [1999]; *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation*. París: Denöel, 2009; Nicolas BOURRIAUD [ed.]: *Altermodern. Tate Triennia* [catálogo]. Londres: Tate, 2009.

[1208] Nicolas BOURRIAUD. *Estética relacional*, op. cit., p. 12.

[1209] Ibídem.

[1210] Ibídem, pp. 35 y 53.

> fiestas, los lugares, en fin, el conjunto de los modos de encontrarse y crear relaciones representa hoy objetos estéticos susceptibles de ser estudiados como tales»[1211].

Así pues, esa estética relacional que caracterizaría al arte actual, que serviría para pensar (o construir) prácticas que planteen un diálogo con el presente en el que nacen, trataría de explorar y potenciar las relaciones sociales a través de una serie de estrategias y modos de hacer extraídos de la esfera de lo social que parece pertinente trasladar al territorio del arte (al museo, a la galería): citas, encuentros amistosos, conciertos, inauguraciones, audiciones, tarjetas de invitación, comidas, fiestas, contratos, etc.

Estos y otros muchos eventos quedarían perfectamente integrados (de hecho, serían fundamentales) en la programación del Palais de Tokyo, que Bourriaud dirige, junto con Jerôme Sans, entre 1999 y 2006. En esta institución Bourriaud encuentra el lugar idóneo en el que llevar a la práctica las propuestas teóricas de su estética relacional. Desde sus críticas como corresponsal de *Flash Art* entre 1987 y 1995, su labor editorial en la revista *Documents sur l´art* (que funda en 1992), comisariados como los del Pabellón Francés de la Bienal de Venecia de 1991, el Aperto de esa misma bienal en 1993, o la colectiva *Traffic*[1212] (en cuyo catálogo comienza a teorizar sobre la estética relacional), Bourriaud llevaba más de una década cimentando un modelo que se consolidaría a nivel internacional en las salas del parisino Palais de Tokyo.

La creación de este centro de arte (concebido en 1999, inaugurado en 2002 y financiado en un 70 % por el Ministerio de Cultura francés) se produce en un contexto de crisis en el seno de las instituciones dedicadas al arte contemporáneo en Francia. Varias voces señalaban entonces (a finales de los noventa) la falta de espacios dedicados al arte actual en la capital francesa así como la incapacidad de los ya existentes para hacer que el gran público se interesase por la creación estrictamente contemporánea[1213]. Al mismo tiempo, se producía un debate acerca de la escasa proyección del arte francés en el exterior, tanto a nivel crítico-mediático como en lo referente a su cuota de mercado[1214]. En esta complicada coyuntura, la dirección del nuevo

---

[1211] Ibídem, pp. 31-32.

[1212] Nicolas BOURRIAUD. «Traffic: Espaces-temps de l'échange» en *Traffic* [cat.]. Burdeos: CAPC, 1996. Para Bourriaud, los trabajos de los participantes «opèrent au sein d'un même horizon practique et théorique: la sphère des rapports inter-humains. [...] Tous œuvrent donc au sein de ce que l'on pourrait nommer la sphère relationnelle».

[1213] Catherine FRANCBLIN. «Paris, malaise dans l'institution». *Art press,* n° 250, 1999.

[1214] Paul ARDENNE. «Rapport Quemin, analyse d'une désaffection». *Art press,* n° 278, 2002. Por encargo del ministerio francés de Asuntos Exteriores, el sociólogo Alain Quemin redactó en 2001 un informe titulado *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain* en el que exponía la progresiva pérdida de protagonismo del arte contemporáneo francés en el sistema internacional del arte.

centro de creación contemporánea recayó en los críticos y comisarios independientes Nicolas Bourriaud y Jérôme Sans, que van a tener unos objetivos bastante bien definidos en el horizonte inmediato: dar visibilidad en foros internacionales al arte emergente producido en Francia, acercar la creación actual al gran público y acallar las voces críticas que acusaban a las administraciones francesas de no apoyar las manifestaciones artísticas más recientes. Todo ello, claro está, en una ciudad como París, que en las últimas décadas había aportado relativamente poco a los discursos artísticos contemporáneos (nada si lo comparamos con la producción crítica estadounidense o el éxito mediático de los Young British Artists) y que pretende consolidarse como una gran capital cultural y turística a nivel mundial.

La estética relacional, convenientemente matizada y reforzada por su autor en *Formas de vida* y *Postproducción*[1215], contribuirá a legitimar y fundamentar desde un punto de vista teórico los objetivos estratégicos de la nueva institución. El hecho de que los espacios artísticos sean lugares habitables (y no solo espacios destinados a la contemplación de obras), unido a una cierta «desintelectualización» del discurso artístico y al papel protagónico de inauguraciones, fiestas y eventos paralelos, aseguran un elevado número de visitas. A esa instauración de «intersticios relacionales» contribuiría la estética industrial, inacabada, casi ciber-punk (alejada del habitual cubo blanco) de los espacios arquitectónicos[1216], así como el «ambiente juvenil» y la importancia concedida a la tienda, la librería y, muy especialmente, al restaurante, dirigido por el conocido chef Bernard Leprince. Estas particularidades y el considerable interés que ya en 2002 despertaba el proyecto relacional han conseguido atraer una enorme atención mediática sobre unas exposiciones de montajes casi siempre espectaculares (lo cual predispone a una recepción puramente emocional de las obras), enmarcadas en una programación que alterna individuales de artistas emergentes y colectivas «de tesis» (*GNS*, 2003; *Hardcore*, 2003; *Playlist*, 2004; *Translation*, 2005; *Notre histoire*, 2006).

[1215]Nicolas BOURRIAUD. *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*, op. cit.; *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004 [2002].

[1216]Los espacios expositivos del Palais de Tokyo son el resultado de la intervención diseñada por los arquitectos Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal sobre el Pabellón de Japón de la Exposición Universal de 1937. Según Didier ARNAUDET [«Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal, des situations d'existence», *Art press,* n° 275, 2002, p. 52]: «Nous avons ainsi abordé le projet du Palais de Tokyo comme un espace à habiter par des artistes, par le public, avec l'idée de faire des espaces les plus ouverts, les plus évidents, les plus réceptifs posibles, et cela dans une grande proximité avec les directeurs Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans pour coller au plus près du projet artistique».

Todo ello convierte la estética relacional en un último paradigma[1217]. El último modelo teórico-institucional aparecido en el contexto artístico internacional capaz de poner sobre la mesa una oferta nada desdeñable, una especie de tres por uno (3 × 1): un conjunto de artistas que ven cómo sus carreras se consolidan gracias, en parte, a este paradigma relacional y cuya producción queda (por más que les pese) connotada dentro del mismo (Parreno, González-Forester, Huyghe); un discurso teórico que, pese a las fisuras (a continuación revisaremos algunas de las críticas recibidas), logra tener una enorme resonancia (*Estética relacional* continúa reeditándose y ha sido traducido a quince idiomas); y un modelo institucional, un centro de arte emergente, joven, flexible, capaz de adaptarse a las fluctuaciones discursivas (y mercantiles) del arte actual, y que, además, ha cumplido los objetivos estratégicos marcados desde las altas instancias políticas que concibieron el proyecto (promoción del arte francés[1218], elevado número de visitantes, visibilidad mediática, etc.). Un modelo reconocible, atractivo, exportable y recubierto por una halo de falsa novedad promocional.

[1217] Como modelo institucional radicalmente opuesto en sus objetivos y en su gestación al Palais de Tokyo, encontramos el Plateau, pequeño espacio dedicado al arte contemporáneo situado en un barrio popular de la capital. Inaugurado también en 2002, el proyecto nace en 1995 cuando Eric Corne crea la asociación vecinal Vivre aux Buttes-Chaumont, con el fin de frenar los agresivos planes de reurbanización de la zona. Considerando que el proyecto de la sociedad constructora Stim-Batir no tenía en consideración las necesidades del barrio, cientos de vecinos mantuvieron una batalla legal con los responsables de la administración y de la sociedad promotora que, finalmente, accedió a modificar el proyecto incluyendo la construcción de un centro de arte. Stephen WRIGHT. «Art contemporain et démocratie de voisinage» en *Cairn.Info*. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=MOUV_017_0078&AJOUTBIBLIO=MOUV_017_0078.

[1218] Con respecto a la promoción de una joven generación de artistas franceses, resulta interesante la polémica que envolvió la exposición *Notre histoire* [Palais de Tokyo, 2006]. Claire STAEBLER: «Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans, directeurs du Palais de Tokyo, site de création contemporaine, interviewés par Claire Staebler» en AA. VV. *Notre Histoire. Une scène artistique française émergente* [cat.]. París: Palais de Tokyo, 2006; Judicaël LAVRADOR, Emmanuelle LEQUEUX, Anne PICQ. «Le Palais de Tokyo fait une scène à la nouvelle génération» en *Beaux Arts Magazine,* n° 259, 2006; Hervé GAUVILLE, Élisabeth LEBOVICI. «Notre histoire à dormir debout» en *Libération*, 24 de enero de 2006; Nicolas BOURRIAUD. «Guichet Départ» en *Beaux Arts Magazine,* n° 264, 2006.

2. Críticas a lo relacional: una posmodernidad nostálgica

La mayor parte de las críticas que ha recibido el proyecto de Bourriaud están relacionadas con la imbricación de un discurso estético (que se pretende también político[1219]) y un programa institucional. Ya en *Estética relacional*, Bourriaud trataba de resguardarse de los ataques que su modelo iba a recibir:

> «Las prácticas artísticas relacionales son objeto de crítica reiterada porque se limitan al espacio de las galerías y de los centros culturales, contradiciendo ese deseo de lo social que es la base de su sentido. Se le reprocha que niegan los conflictos sociales, las diferencias, la imposibilidad de comunicar en un espacio social alienado, en beneficio de una modelización ilusoria y elitista de las formas de lo social, porque se limita al medio del arte. [...] La principal queja sobre el arte relacional es que representaría una forma suavizada de la crítica social. Lo que estas críticas olvidan es que el contenido de estas propuestas artísticas debe ser juzgado formalmente: en relación con la Historia del Arte, tomando en cuenta el valor político de las formas, lo que llamo el criterio de coexistencia, a saber: la transposición en la experiencia de vida de los espacios construidos o representados por el artista, la proyección de lo simbólico en lo real»[1220].

Resulta contradictorio que Bourriaud llegue a defender un juicio basado en el lugar que lo relacional ocupa en la Historia del Arte, cuando él mismo, en otros puntos del texto, parece argumentar prácticamente lo contrario: que el arte relacional solo tiene sentido como proveedor de espacios para la experiencia en el presente y que poco importa, por tanto, que esos mismo objetivos fuesen la razón de ser de otras prácticas (situacionistas o conceptuales), pues la necesidad actual de esos espacios capaces de restituir el vínculo social legitimaría lo relacional[1221]. De este modo, se alinea con los argumentos que sustentan las intervenciones artísticas más comprometidas social y políticamente (arte activista, intervenciones en el espacio público, etc.), en relación a las cuales poco importa la novedad y originalidad de sus

---

[1219]Bourriaud llega a hablar de la creación artística como un «instrumento de emancipación y herramienta política que busca la liberación de las subjetividades». Nicolas BOURRIAUD. *Estética relacional*, op. cit., p. 96.

[1220]Ibídem, pp. 102-103.

[1221]Ibídem, pp. 34 y 53. «Lo provisional de ciertas formas para las relaciones sociales es una constante histórica desde los años sesenta. La generación de los noventa retoma esta problemática, central en las décadas de 1960 y 1970, pero deja de lado la cuestión de la definición del arte. El problema ya no es desplazar los límites del arte, sino poner a prueba los límites de resistencia del arte dentro del campo social global. [...] En lo que se refiere a los artistas relacionales estamos en presencia de un grupo que por primera vez desde la aparición del arte conceptual, a mediados de la década de 1960, no parten en absoluto de la reinterpretación de tal o cual movimiento estético pasado; el arte relacional no es el renacimiento de un movimiento o estilo. Nace de la observación del presente y de una reflexión sobre el destino de la actividad artística».

planteamientos ya que los contextos sobre los que operan están en constante transformación y solo su «efectividad» puede dotarlas de sentido[1222]. Bourriaud se descubre así como un hábil manipulador de la Historia del Arte. Teniendo siempre en cuenta las cuotas de legitimación que toda institución necesita, el comisario francés gestiona la memoria de las prácticas artísticas y modifica sus criterios oscilando en sus argumentaciones: entre el lugar que ocuparía su estética relacional en los relatos de la Historia del Arte y la necesidad de olvidar esos relatos con el fin de atender solo a la efectividad presente de las prácticas; entre el deseo de hacer memoria para justificar sus propuestas en el tiempo presente de la enunciación teórica e institucional y una desmemoria calculada que contribuiría a pasar por alto la falta de originalidad y, lo que es más grave, la nula consciencia histórica de muchas de las prácticas que defiende.

La cuestión de la originalidad y novedad de las propuestas de Bourriaud y de las aportaciones de los trabajos relacionales no tendría demasiada importancia de no ser por la ambivalencia con que el mismo autor utiliza estos criterios a la hora de justificar su programa estético. Bourriaud cita repetidamente a artistas del ámbito conceptual (Dan Graham, Matta-Clark, On Kawara, Robert Barry) como antecedentes y fuentes de legitimidad, pero asegura que los «relacionales» van más allá en sus planteamientos (recuperar el vínculo social) sin importarles los problemas de tipo lingüístico (intra-artístico). Otros artistas y grupos que Bourriaud por supuesto conoce[1223] (la Internacional Situacionista, Fluxus, los primeros *hackers*, etc.) desarrollaron algunos puntos contenidos en el programa relacional, llevando hasta sus últimas consecuencias el potencial político del mismo y asumiendo sus posibles contradicciones. Eso sí, siempre al margen de los intereses de las instituciones y renunciando a participar en proyectos estéticos orquestados «desde arriba». En cualquier caso, si Bourriaud no contempla la novedad como uno de los motores de su programa, si lo que interesa de las prácticas relacionales es su capacidad para generar espacios de sociabilidad al margen de que sus

---

[1222] Lucy L. LIPPARD: «Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar» en Paloma BLANCO, Jesús CARRILLO, Jordi CLARAMONTE y Marcelo EXPÓSITO [eds.]. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa.* Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001 [1995], p. 66.

[1223] Dominique BAQUÉ. *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire.* París: Flammarion, 2006 [2004], p. 150: «Kaprow, Fluxus, Piper, UNTEL et tant d'autres: on ne fera pas à Bourriaud l'injure de lui reprocher l'ignorance de ses antécédents historiques —dont il va de soi qu'il les connait—. Mais le risque se desine aujourd'hui, chez de très jeunes artistes peu formés á l'histoire de l'art, rétifs aux concepts et portés à un certain spontanéisme, de penser non seulement que l'esthétique relationnelle a surgi *ex nihilo*, mais encore, et plus gravement, de croire que le simple partage d'un repas convivial suffit à faire œuvre»; Paul ARDENNE. *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación.* Murcia: CENDEAC, 2006 [2002], pp. 133-137.

modelos formales sean o no innovadores, ¿cómo interpretar entonces la búsqueda constante de nuevos valores artísticos?, ¿cómo explicar esa obsesión por la juventud, convertida en valor estético supremo, si no es desde la imperiosa necesidad de poner en circulación nuevos productos artísticos en un sistema del arte ya saturado?

Por otra parte, Bourriaud pretende recuperar el proyecto moderno desprendiéndose de dogmatismos ideológicos y lecturas teleológicas al tiempo que da por periclitada la posmodernidad (sin llegar nunca a explicar qué significa para él este confuso concepto). Y sin embargo, el gusto por la cita, por el reciclaje, por el bricolaje cultural, por la apropiación y recontextualización de referentes artísticos, el afán por revestir de una nueva artisticidad elementos que están más allá del espacio sagrado del arte, nos hacen pensar, como bien ha señalado Domingo Hernández Sánchez[1224], en una «nostalgia de posmodernidad». La que, bajo la presión de las industrias del ocio y los aparatos de promoción cultural, trata de revalorizar elementos ajenos a lo artístico (reuniones, fiestas, cenas, etc.), que son trasladados desde los espacios profanos al terreno del arte, creando valor cultural a través de una novedad que resulta, en el fondo, imposible[1225]. Bourriaud es consciente de que el valor de lo relacional está en el uso «artístico» de aquello que en principio no lo es (aunque sí lo ha sido). Ya no hay nada nuevo (algo típicamente posmoderno) en su programa, salvo el hecho de haber sido articulado desde la institución. De este modo, la memoria administrada se convierte en la mejor fuente de legitimidad para un modelo institucional que se asienta en el presente desmemoriado de la actividad expositiva, ya superado para siempre el viejo modelo museal como contenedor de objetos artísticos, articulador de historias y creador de valor cultural.

Por tanto, como estamos viendo, el espacio en el que opera un trabajo relacional es siempre, de manera exclusiva, el del museo o la galería. Activando una especie de proceso domesticador del malestar social, Bourriaud consigue que la producción de espacios de sociabilidad desde lo estético-artístico quede reducida a unos ámbitos institucionales en los que resulta difícil saber dónde termina la experimentación formal y dónde empieza el mero esparcimiento, confundiéndose de manera preocupante los conceptos de laboratorio (investigación, estudio) y parque temático (ocio, diversión). Como ha señalado Anthony Downey en su crítica a la estética relacional[1226], el espacio público ya no es el lugar donde se generan esas relaciones y experiencias comunitarias que parecen perseguir las prácticas relacionales, sino el ámbito controlado y saneado del museo. Lo relacional participaría así de un perverso proceso de

[1224] Domingo HERNÁNDEZ SÁNCHEZ. «Copias, postproducciones y otras estéticas del guardar como» en *Contrastes,* Suplemento, n° 13, 2008.

[1225] Boris GROYS. *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural.* Valencia: Pre-Textos, 2005 [1992], pp. 75-97.

[1226] Anthony DOWNEY. «Towards a Politics of [Relational] Aesthetics» en *Third Text,* 21, 3, 2007.

privatización e institucionalización de la esfera pública, terreno en el que debería ponerse en escena el disenso como base sobre la que construir una experiencia comunitaria realmente democrática.

Dentro del programa relacional, este es uno de los puntos más espinosos. Bourriaud afirma:

> «Las obras de arte que me parecen dignas de interés hoy son aquellas que funcionan como intersticios, como espacios-tiempos regidos por una economía que está más allá de las reglas concernientes a la gestión de los públicos. Lo que nos llama la atención, en el trabajo de esta generación de artistas es, en primer lugar, la preocupación democrática que lo habita»[1227].

Habría que preguntarse, como han hecho Claire Bishop y Julia Svetlichnaja[1228], a qué tipo de experiencia o preocupación democrática se refiere el crítico francés. ¿Qué tipo de relaciones humanas generan los trabajos relacionales?, ¿tienen continuidad más allá del marco de excepcionalidad relacional que constituye el espacio expositivo?, ¿hasta qué punto la participación (opuesta a la mera contemplación) de los visitantes asegura el establecimiento de relaciones sociales?, ¿qué consistencia tienen esas relaciones mediadas por instituciones con un claro objetivo mediático-propagandístico?, ¿tiene cabida el disenso (base de toda experiencia democrática) en el marco de esas relaciones? Parece que el tipo de experiencia democrática que pueden proporcionar las prácticas relacionales estaría bastante próximo a la democracia formal de nuestras sociedades: la democracia del número de votantes, o de visitantes en este caso (el Palais de Tokyo recibió 900.000 visitas entre 2002 y 2006), de la cantidad por encima de la calidad, de una comunidad débil construida desde arriba (bajo el auspicio del comisario como nueva estrella mediática del sistema), una experiencia democrática controlada por la institución (no democrática) en la que no tiene cabida el antagonismo, ni la alteridad, ni tan siquiera la crítica institucional. Relaciones democratizadoras dirigidas a un grupo social (el público del museo) homogéneo, armonioso, predispuesto al ocio y carente de conflictos que puedan ser enunciados en ese nuevo espacio de sociabilidad[1229]. El arte relacional podría ser considerado, incluso, como una especie de sustitutivo de lo político, como un espacio

---

[1227] Nicolas BOURRIAUD. *Estética relacional*, op. cit., p. 69.

[1228] Claire BISHOP. «Antagonism and Relational Aesthetics» en *October* n° 110, 2004; Julia SVETLICHNAJA. «Relational Paradise as a Delusional Democracy. A Critical Response to a Temporary Contemporary Relational Aesthetics», conferencia presentada en *Art and Politics*, Universidad de St. Andrews, St. Andrews, Escocia, 2005. Véase también Liam GILLICK. «Contingent Factors: A Response to Claire Bishop's Antagonism and Relational Aesthetics» en *October,* n° 115, 2006.

[1229] Sébastien BISET. «L'art, espace potentiel de sociabilité. Sur les agents relationnels de l'art à l'heure de l'asepsie autoproclamée» en Eric VAN ESSCHE [dir.]. *Les formes contemporaines de l'art engagé: de l'art contextuel aux nouvelles practiques documentaire.* Bruselas: La lettre volée, 2007, pp. 70-71.

compensatorio en el que las tensiones sociales se relajan evitando que los problemas sean enunciados en otros ámbitos públicos en los que sí podrían adquirir «relevancia» política[1230].

Esa «forma suavizada de crítica social», utilizando las palabras del propio Bourriaud, consigue incorporar, instrumentalizar y domesticar el activismo artístico contemporáneo, o al menos la versión del mismo que se mostraba en *Hardcore*[1231] (Palais de Tokyo, 2003). El arte pretendidamente radical quedaba así apadrinado por la nueva institución dedicada al arte del presente, incluido en el paradigma relacional en un momento en que, desde diversas instancias[1232], se articula un discurso en el que el arte ha renunciado a su capacidad disruptiva en favor de una serie de «objetivos micropolíticos». Discursos que participan de un movimiento generalizado de desactivación política de las prácticas artísticas[1233] y que son extraordinariamente bien acogidos por las instituciones.

En varios sentidos, lo relacional termina por reafirmar las dinámicas espectacularizantes a las que, de algún modo, parece querer resistirse en el ámbito de la producción y difusión de la cultura, desmantelando, al mismo tiempo, las posibilidades del arte como generador de dinámicas emancipadoras (más o menos utópicas) no mediatizadas por la institución. Teniendo en cuenta el papel desempeñado por el programa relacional en el marco de las políticas culturales anteriormente expuestas así como los problemas discursivos que acabo de glosar, varios autores[1234] han señalado cómo la estética relacional reproduce (más que cuestiona o replantea) la banalización de la cultura y la mercantilización de las relaciones humanas impuesta por el nuevo capitalismo.

[1230] Hal FOSTER: «[Dis]engaged Art» en Margriet SCHAVEMAKER y Mischa RAKIER [eds]: *Right About Now. Art and Theory since the 1990s*. Amsterdam: Valiz, 2006, p. 77: «Even an art audience cannot be taken for granted but must be conjured up every time, which might be why contemporary exhibitions often feel like remedial work in socialization: come look, talk and learn with me. If participation appears threatened in others spheres, its privileging in art might be compensatory».

[1231] Véase AA. VV. *Hardcore. Vers un nouvel activisme* [cat.]. París: Palais de Tokyo, 2003.

[1232] Paul ARDENNE, Christine MACEL [eds.]. *Micropolitiques* [cat.]. Grenoble: Magasin, 2000.

[1233] Agnès DELAGE. «Résister dans l'extrême conformité: l'œuvre du plasticien Santiago Sierra» en *Pandora* n° 8, 2008.

[1234] Claire BISHOP. «Antagonism and Relational Aesthetics», art. cit., p. 58; Anthony DOWNEY. «Towards a Politics of (Relational) Aesthetics», art. cit., p. 271.

3. Una tradición relacional: *boutiques*, discotecas y otras movidas

Después de lo expuesto hasta aquí, me atrevería a aventurar que la problemática que envuelve a lo relacional (e, incluso, que lo relacional mismo) es algo típicamente español. O, al menos, que el devenir de nuestro arte contemporáneo, teniendo en cuenta los procesos de crecimiento de la institución, el desarrollo de las políticas culturales y las dinámicas artísticas de la España democrática, iba a desembocar, en algún momento y de manera irremediable, en lo relacional. Podríamos afirmar que, a grandes rasgos, las políticas artísticas desplegadas durante los años ochenta fueron centralistas, verticales, megalómanas, poco democráticas y nada democratizadoras, desestructuradas, carentes de cualquier tipo de planificación y tendentes a convertir el arte en un espectáculo de masas[1235]. Como consecuencia directa del proceso transicional, la cultura se convierte en un entretenimiento mediático, «un invento del gobierno» que privilegia su lado más festivo y carnavalesco[1236].

La movida (fenómeno relacional donde los haya) es posiblemente la cara más visible de ese proceso de banalización, desactivación e instrumentalización de la cultura. Asistir a fiestas o conciertos, salir por la noche, ir de compras, travestirse, someterse a una sesión fotográfica en casa de un amigo, beber, drogarse o simplemente relacionarse hasta altas horas de la madrugada se convierten en manifestaciones privilegiadas de la esplendorosa cultura democrática, joven, libre, (post)moderna y horizontal. Esta visión hedonista y desenfadada de la cultura encontrará una particular prolongación en las inauguraciones, eventos en los que la nueva (o no tan nueva) clase política descubre un magnífico escaparate en el que hacerse la foto. Salvando las distancias, tenemos prácticamente todos los elementos de lo relacional en un panorama artístico que, sin embargo, estaba dominado por corrientes pictóricas próximas a la transvanguardia y el neoexpresionismo. Es decir, un tipo de prácticas que privilegiaban la contemplación y el placer retiniano por encima de la participación del espectador y que, gracias a su éxito crítico internacional y a la consiguiente rentabilidad mediática (política, electoral), contribuyeron al olvido sistemático de todas aquellas manifestaciones artísticas de

[1235] José Luis BREA: «El desarrollo de la institución arte en la España de la democracia» en *Revista de Occidente,* n° 273, 2004; Jorge Luis MARZO y Tere BADÍA. «Las políticas culturales en el Estado español [1985-2005]» en *Soymenos*. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.soymenos.net/.

[1236] Rafael SÁNCHEZ FERLOSIO. «La cultura, ese invento del Gobierno» en *El País*, Madrid, 22 de noviembre de 1984: «El prestigio de la fiesta y de lo festivo parece haberse vuelto hoy tan intocable, tan tabú, como el prestigio del pueblo y lo popular. No se diría sino que una férrea ley del silencio prohíbe tratar de desvelar el lado negro, oscurantista, de las fiestas, lo que hay en ellas de represivo pacto inmemorial entre la desesperación y el conformismo, y que, a mi entender, podría dar razón del hecho de que en el síndrome festivo aparezca justamente la compulsión de la destrucción de bienes o el simple despilfarro».

cariz conceptual que se habían desarrollado durante los últimos años de la dictadura desde posiciones políticas militantemente antifranquistas. En este sentido, hoy es un lugar común afirmar que la transición política española se caracteriza por una especie de huida hacia delante, por el olvido del pasado inmediato, por la voluntad de olvidar políticamente porque era políticamente necesario olvidar. El arte de ese momento, como no podía ser de otra manera, participa de la celebración amnésica del presente democrático y escatima la memoria de un pasado en que las producciones culturales estuvieron marcadas por la militancia política y la lucha contra la represión franquista.

A finales de los ochenta, puede localizarse un agotamiento de la anterior veta pictórica y un repunte de (o un aumento de la presencia expositiva y atención institucional sobre) la escultura y la instalación[1237]. Al mismo tiempo, en esos mismos años, comienza a hablarse de una tímida ola neoconceptual encarnada por una generación de artistas (la de los primeros noventa) que, en lo formal, abandona la práctica de la pintura (hegemónica hasta entonces) y, en lo conceptual, da continuidad al solipsismo de la década anterior mediante trabajos altamente subjetivos centrados en la identidad, el cuerpo y la sociedad de consumo. En esos momentos, el rumbo de las políticas culturales no había cambiado demasiado (salvo por la crisis económica que sigue a los fastos del 92): continúan abriéndose centros de arte y museos a un ritmo cada vez mayor sin conseguir crear un tejido artístico mínimamente tupido y duradero, el arte y la cultura siguen (y seguirán) siendo un elemento más dentro de las campañas de imagen desplegadas por los partidos en el poder y, por más que se produzca una recuperación de trabajos de inspiración conceptual, el proceso de desintelectualización y desactivación política de lo artístico que se había puesto en marcha en la transición continúa operativo hasta la actualidad.

En ese contexto, durante los años noventa se generalizaría lo que Mónica Sánchez Argilés denomina «instalación contextual»[1238] (que bien podríamos entender como instalación relacional). Sin duda, Ana Laura Aláez es la artista más representativa de este tipo de propuestas instalativas que tan bien se ajustan a lo postulado por Bourriaud en su *Estética relacional*. El trabajo de Aláez constituye un interesante caso de estudio (podrían señalarse otros muchos) ya que su trayectoria puede considerarse sintomática de un cierto estado de cosas en el seno de la institución-arte así como de la evolución del arte español durante la década de los noventa.

[1237] Simón MARCHÁN FIZ. «Las artes en transición» en AA. VV. *Arte contemporáneo español. Museo Patio Herreriano* [cat.]. Valladolid: Museo Patio Herreriano, 2002, p. 245; Mónica SÁNCHEZ ARGILÉS. *La instalación en España, 1970-2000*. Madrid: Alianza, 2009, pp. 106-107.

[1238] Ibídem, pp. 179-209.

She Astronauts (Sala Montcada, Fundació La Caixa, Barcelona, 1997) es una tienda de ropa *fashion* en la que Aláez reproduce los mismos mecanismos de alienación emocional (fetichización, seducción, placer derivado de la posesión) que despiertan nuestros deseos de consumo. La instalación plantea la estetización y la pérdida del valor de uso de unos espacios que, habitualmente, fuera de los muros de las salas de exposiciones, desempeñan un papel fundamental en el sistema de distribución de mercancías. Al mismo tiempo, la baja cultura irrumpía en el museo frustrando las expectativas que el consumidor de alta cultura lleva consigo al entrar en un espacio destinado al arte, supuestamente ajeno a los perversos intereses de las industrias del ocio y el espectáculo. En este lugar habitable,

> «[Aláez] burlaba cualquier límite diferenciador entre arte, arquitectura, diseño de interior, galería de arte o moda. Aprovechando al máximo la circunstancia de que en nuestra sociedad hiperestetizada en la que todo se parece a todo, aunque nada es realmente lo que parece»[1239].

La instalación se convertía, como explica Badiola, en:

> «[...] un espacio social de relación en donde los espectadores no eran obligados por las características de los objetos a un tipo de relación predeterminada, sino más bien incentivados a mayores y más complejos sistemas de intercambio»[1240].

Así pues, el trabajo de Ana Laura participa de dos nociones que Dominique Baqué considera paradigmáticas del nuevo régimen del arte como espectáculo: *architainment* (arquitectura más entretenimiento) y *fun shopping*[1241]. Comprar y divertirse, pilares de la actual sociedad de consumo, se trasladan al mundo del arte: el creador diseña espacios destinados al consumo y el entretenimiento evitando que el espectador se pregunte qué se esconde detrás de esa cultura de la diversión o en qué medida resulta interesante (o siquiera pertinente) su irrupción en los espacios dedicados a la exhibición de obras de arte. No obstante, el museo, definitivamente convertido en un parque temático, se presenta como una especie de dispositivo crítico que potencia las relaciones humanas en estos nuevos espacios de sociabilidad.

Encontramos otro buen ejemplo de esa deriva relacional en *Dance & Disco* (Espacio Uno, MNCARS, Madrid, 2000), instalación que, en palabras de Rafa Doctor (comisario de la exposición), es

> «[...] el club ideal que a ella [Ana Laura Aláez], y a muchos de nosotros, nos hubiera gustado disfrutar en una ciudad tan dedicada a la fiesta como es Madrid. [...] Durante

---

1239 Ibídem, p. 206.

1240 Txomin BADIOLA. «Dos o tres cosas que estaría bien saber de ella» en AA. VV. *Ana Laura Aláez. Using your Guns* [cat.]. León: MUSAC / Charta, 2008, p. 94.

1241 Dominique BAQUÉ. *Pour un nouvel art politique, op. cit.*, p. 79.

> las mañanas, el bar permanecía abierto y se podía contemplar todo aquello como una instalación más. Por las tardes, sin embargo, el lugar tomaba vida y la contemplación no tenía validez si no era seguida de la participación real»[1242].

En relación con su proyecto, Ana Laura Aláez ha explicado:

> «Cuando Rafa Doctor, comisario del Espacio Uno, me propuso hacer algo, pensé inmediatamente en una discoteca. [...] Se me ocurrió el diseño de un espacio funcional. Sí, sería un club pequeño, como los que me gustan a mí. Adoro los espacios que acogen al espectador, que no lo expulsan. Lugares que corresponden a la escala humana. Los locales de ocio deberían tener una fecha de caducidad. Creo que los clubs en Madrid no son estéticamente bonitos. No se corresponde su calidad musical con el contenedor. La fecha de caducidad de la disco fue de seis semanas; poco tiempo para algo que se estaba desarrollando a una velocidad feroz. Se inauguró el día 5 de febrero de 2000 a las 18.30 horas, con una sesión de música. Nos sorprendió la larga cola que desbordaba las puertas del museo. Hubo gente que esperó pacientemente su turno, hubo otros que se enfadaron por no poder entrar. Algunos nos criticaron la mala organización en la apertura del evento, pero ni Rafa ni yo contábamos con una respuesta masiva. No podíamos —a pesar del apuro— dejar de pensar que aquello suponía un pequeño éxito: ¿acaso, la gente no espera para entrar en un club? [...] El ambiente que se creó fue muy especial, yo misma me preguntaba: ¿cómo es posible que estemos haciendo esto en el recinto —casi sagrado— de un museo?, ¿cómo nos lo podemos estar pasando tan bien cuando los vigilantes nos están esperando cansados, con cara de pocos amigos?»[1243].

De las palabras de Aláez se desprende que el arte es siempre aburrido y los museos, sitios donde el disfrute está totalmente prohibido, por lo que parece del todo necesario introducir la cultura de club, el buen rollo juvenil y la diversión nocturna en el templo del arte. «Desartizar» el museo y ««artistizar» el ocio como ejercicio de experimentación, provocación y cuestionamiento de la función de las instituciones artísticas. Teniendo en cuenta que la misma Ana Laura siempre ha mantenido que «no hay que entender el arte, hay que sentirlo», parece inevitable considerar estas instalaciones como simples celebraciones obscenas y complacientes de la cultura de masas, trabajos que condicionan una recepción irreflexiva del arte en su búsqueda de nuevos espacios de sociabilidad.

En varios sentidos, con Ana Laura Aláez, la movida (su versión más sofisticada y menos «cutre», más internacional y menos castiza) entra, por fin, en el museo, en el corazón mismo de la institución-arte. Por supuesto, ya lo habían hecho antes productos artísticos vinculados a

---

[1242] Citado en Mónica SÁNCHEZ ARGILÉS. *La instalación en España*, op. cit., p. 209.

[1243] Ana Laura ALÁEZ. «Dance & Disco» en *Flúor*. Madrid: TF, 2003.

la movida (Pérez Villalta, Barceló, etc.), pero no su esencia misma, no las manifestaciones de una relacionalidad hispánica, juvenil, amnésica, despreocupada, desintelectualizada, festiva y puramente emocional. A menudo se habla de una institucionalización e instrumentalización de la movida, que durante los primeros ochenta pasaría de ser un «carnaval *underground*» a una «marca registrada»[1244]. Con Ana Laura, la movida, nuestra posmodernidad nerviosa, es directamente producida y promocionada por el museo: no es institucionalizada, es institucional. De este modo, a finales de los noventa, lo relacional irrumpe en el panorama artístico español. El crecimiento de la institución se encuentra en el momento idóneo, un punto en el que el grado de banalización de lo artístico ha alcanzado un nivel suficientemente elevado como para que ya no haga falta mostrar ningún tipo de recato, no es necesario recubrir de un barniz cultural una manifestación lúdica: una fiesta nocturna puede entrar tal cual en (o puede generarse desde) el espacio destinado a la cultura porque fiesta y arte contemporáneo serán en adelante una misma cosa.

Con respecto a la relación entre el discurso relacional de Bourriaud y el trabajo de Aláez, no es que —como explica Badiola— Ana Laura haya captado de manera «intuitiva»[1245], participando de una especie de espíritu de época, las dinámicas que estaba describiendo y defendiendo el comisario francés. No me atrevería a insinuar una influencia de la estética relacional en el trabajo de Aláez, sino que Ana Laura (y el apoyo que recibe de comisarios como Rafa Doctor) encarna a la perfección esa tradición relacional española, la movida, que, ya globalizada, llegará a ser exportada (tal vez debamos estar orgullosos de ello) al gran templo de lo relacional (en 2003, Aláez diseña para el Palais de Tokyo la instalación *Beauty Cabinet Prototype*).

Si nos centramos en la figura del responsable del proyecto que Aláez realiza para Espacio Uno, Rafael Doctor Roncero, es de sobra conocido su interés por la movida madrileña así como su admiración hacia artistas como Pablo Pérez Mínguez, Ouke Lele o Alaska, iconos de aquella fiebre creativa que explota en los ochenta y que parece reverdecer en algunos de sus proyectos. Doctor es una figura clave para entender la evolución del arte español durante los años noventa. Entre 1993 y 2000 se encarga de la programación de la sala Canal de Isabel II (Comunidad de Madrid), que desempeñará un papel importante en la normalización de la

---

[1244] Pablo CARMONA. «La pasión capturada. Del carnaval underground a la movida madrileña marca registrada» en AA. VV. *Desacuerdos 5*. Barcelona, San Sebastián, Sevilla: MACBA, Arteleku, UNIA, 2009.

[1245] Txomin BADIOLA. «Dos o tres cosas que estaría bien saber de ella», art. cit., p. 94: «Al abordar estas problemáticas, Ana Laura Aláez se hacía intuitivamente eco de todo un pensamiento que permanecía latente en aquellos momentos en torno al arte contextual y que tomó cuerpo varios años después, en el año 2000 [sic], en el texto de Nicolás Bourriaud titulado *Estética relacional*».

fotografía dentro el panorama artístico español. Doctor coordinará la programación del Espacio Uno del Reina Sofía entre 1997 y 2000, durante el periodo en que José Guirao fue director del mismo (1994-2000), confrontando el trabajo de jóvenes creadores españoles (Marina Núñez, Enrique Marty, Ana Laura Aláez, Jorge Galindo, Carmela García, etc.) con el de artistas internacionales de trayectorias ya consolidadas (Gregory Crewdson, Aziz y Cucher, Sarah Jones, etc.). De algún modo, en este espacio y en proyectos como *Ofelias y Ulises. En torno al arte contemporáneo español* (Bienal de Venecia, 2001)[1246], Doctor consigue dar forma a una heterogénea generación de jóvenes artistas españoles, una suerte de *Young Spanish Artists*, que, bien situados en circuitos institucionales y galerísticos, marcarían el ritmo del arte español durante la última década del siglo XX y la primera del siglo XXI.

4. Lo relacional en el museo del presente

Teniendo en cuenta la experiencia de Doctor como gestor de proyectos de nueva creación, el eco mediático que habían acaparado algunos de ellos y su capacidad para promocionar a una generación de jóvenes artistas (una generación *cool*, moderna, urbana), no debe extrañar que la Junta de Castilla y León le nombrase director del MUSAC. A la vista de los objetivos que esta institución va a marcarse en un horizonte inmediato, es fácil comprender por qué en la programación del MUSAC y en sus estrategias de comunicación pueden encontrarse conexiones con el paradigma relacional gestado en el Palais de Tokyo.

En 2001 el gobierno regional de Castilla y León decide poner en marcha un museo en León sin saber demasiado bien cuál va a ser el plan museológico del mismo, a qué ámbito específico del arte y la cultura va a estar dedicado ni quién va a encargarse de su dirección. Entre 1998 y 2002, en tan solo cinco años, la Comunidad había pasado de no tener ninguna gran equipación dedicada al arte contemporáneo (lo cual no significa que no existiesen espacios de menor «entidad») a tener cinco proyectos funcionando. En 1998 se abre el Museo Esteban

[1246] Este ambicioso proyecto constaba de varios apartados. En primer lugar, la exposición propiamente dicha se articulaba en torno a dos mitos clásicos: Ofelia [«entendida como el mito trágico de la manipulación del entorno»] y Ulises [«el que se aventura hacia una empresa difícil soñando el retorno»]. Un segundo bloque de artistas llevó a cabo proyectos de intervención en los espacios del pabellón español. La videocreación española protagoniza el tercer apartado. Por último, completaba el proyecto una exhaustiva revisión de las revistas, libros y catálogos publicados en España sobre arte contemporáneo. Rafael DOCTOR. «En torno al arte contemporáneo español» en AA. VV. *Ofelias y Ulises. En torno al arte contemporáneo español* [cat.]. Madrid: MAE, 2001.

Vicente de Segovia; en 2000 se inaugura el Museo Patio Herreriano en Valladolid; en 2002, el CASA (posteriormente, DA2) de Salamanca; y también en 2002, el CAB de Burgos. Cada uno de ellos con un modelo de gestión-financiación y una línea de programación diferente. En ese contexto (y sabemos que, en gran medida, el planteamiento estratégico parte del mismo Doctor), al MUSAC, en su intento por buscar una identidad propia, solo le quedaba la posibilidad de asentarse sobre el tiempo presente (ya existían dos museos con colecciones de arte moderno, arte del siglo XX), pero presentándose a su vez como un museo (en la Comunidad se habían abierto dos centros de arte actual) en el que la colección ocuparía un lugar privilegiado.

Por otra parte, esa vinculación con lo estrictamente actual respondía a los planes de nuestros responsables políticos, deseosos de diversificar la oferta cultural (y turística) de la Comunidad. Una región rural con un enorme patrimonio histórico (de mantenimiento extremadamente costoso pero hasta cierto punto rentable) que quiere proyectar una imagen de modernidad e innovación. Un museo del presente es, al fin y al cabo, un museo de lo futuro, de lo que está constantemente por venir, de lo radicalmente nuevo. Se plantea así un modelo de museo claramente diferenciado de la oferta que existía en la Comunidad y en el conjunto del país (MACBA, MNCARS, CAC en Málaga, Guggenheim). En una entrevista Rafael Doctor explicaba:

> «En primer lugar tengo que partir del hecho de nuestra voluntad de construir un modelo diferente. El objetivo principal es convertirlo en un museo del presente. Puedes observar que se trata de una contradicción de términos. Si es museo no conjuga muy bien con el concepto de presente. Sin embargo nuestro reto se va a basar en jugar en la ambigüedad de esta contradicción»[1247].

Como estrategia museológica, trabajar sobre el presente significa tener la novedad al alcance de la mano. Existe un riesgo, pero también la seguridad de que lo nuevo, lo joven, lo diferente atraerá al público y de que, por lo tanto, el riesgo del sondeo legitimará el gesto de exploración y descubrimiento. No obstante, desde el MUSAC en ningún momento se ha conseguido articular una reflexión fuerte, un discurso sólido sobre el presente, sobre los problemas relacionados con el arte del presente (en España o a nivel internacional) o con la posibilidad de museizar (e historiar) esas prácticas. El interés por el presente, por lo nuevo, ha sido más bien una estrategia promocional y mediática. En este sentido, a Bourriaud hay que reconocerle la capacidad para armar un discurso que, pese a las críticas recibidas, ha conseguido captar algunas de las dinámicas artísticas actuales y que, además, ha resultado ser tremendamente influyente.

[1247] Javier HERNANDO. «Entrevista con Rafael Doctor Roncero» en *Cimal.* n° 56, 2003, p. 17.

El presente es, a su vez, algo típicamente relacional. Como hemos visto, las prácticas relacionales se conjugan siempre en presente y, de hecho, se les critica por su ahistoricidad, por el olvido consciente de sus antecedentes, de aquello que las podría hacer (o no) pertinentes en un tiempo determinado. Algo similar pasa con nuestra movida, igualmente amnésica y olvidadiza, afectada por una especie de complejo de Peter Pan y empeñada en vivir siempre en un presente esquizofrénico. En este y en otros puntos confluyen de nuevo nuestra tradición relacional y el paradigma Bourriaud.

Por una parte, tenemos lo festivo, superficial, desintelectualizado, megalómano, acomplejadamente internacional, de la cultura española (desde los años ochenta hasta la actualidad), ahora en un mapa institucional hiperdesarrollado en el que es necesario buscar nuevos modelos de legitimación en el presente. Y, por otra, encontramos en el MUSAC una serie de elementos que conectan con el discurso relacional que se irradia desde el Palais de Tokyo (he ahí el modelo legitimador). De nuevo, no me atrevería a señalar una influencia directa, pero desde luego hay aspectos de la programación y otros muchos de la «estrategia de comunicación» y de la imagen corporativa (que no entraremos aquí a valorar) que nos hacen pensar en un alineamiento estratégico con las propuestas de Bourriaud: las individuales de Huyghe (*A Time Score*, 2007) y González Forester (*Nocturama*, 2008); la aclamada proyección de la película *Zidane. Un retrato del siglo XXI* (2006) de Douglas Gordon y Philippe Parreno; la presencia de las instalaciones de Tiravanija o Alicia Framis (artista que ha conseguido autoinscribirse en el paradigma relacional) en la colectiva *Fusión. Aspectos de la cultura asiática en la colección del MUSAC* (2005); o el carácter relacional de exposiciones como las de Dora García (*Vibraciones*, 2005), Enrique Marty (*La caseta del alemán*, 2005), Pipilotti Rist (*Problemas buenos*, 2005) o *Globos Sonda* (2006)[1248].

Como apuntaba más arriba, lo relacional es un fenómeno eminentemente institucional, aunque, como paradigma (y aquí lo relacional nos tiende una trampa de la que no es fácil salir), resulta difícil tratar los elementos que en él se integran (discurso teórico, modelos institucionales, prácticas curatoriales y trabajos artísticos) de manera independiente. Estos elementos se retroalimentan hasta casi confundirse. Soy consciente del peligro que conlleva identificar la obra de un artista con un modelo de gestión, por más que su trabajo pueda quedar connotado o inscrito en un discurso curatorial. Anteriormente hemos vinculado la obra de Aláez con una tradición relacional, un trabajo artístico que dialoga con una

[1248] Alberto MARTÍN. «Reinventar la modernidad. Globos Sonda/Trial Balloons» en *Babelia*, 12 de agosto de 2006, p. 13: «Aunque los comisarios plantean esta exposición como una suma de subjetividades sin un soporte discursivo explícito, no es difícil percibir en el guión del proyecto un fuerte eco de los postulados de Nicolas Bourriaud, tanto de su *Estética relacional* como, sobre todo, de su *Postproducción*».

determinada dinámica cultural (la movida de los ochenta y la posterior resaca de los noventa) dándole cierta continuidad. En el caso del MUSAC, parece imposible acercarse a la obra de Pierre Huyghe, Dominique González Forester, Douglas Gordon, Philippe Parreno o Tiravanija obviando que son piezas claves en el desarrollo de las teorías y programas expositivos de Bourriaud. Del mismo modo, resulta inevitable vincular el trabajo de Alaska[1249] con la movida madrileña de la que ha sido su principal icono. Es decir, tenemos un conjunto de trabajos que aparecen vinculados a determinados modos de entender y promocionar el arte y que, por eso mismo, se convierten en símbolos cuya puesta en juego no puede considerarse en absoluto casual.

Dicho esto, el acercamiento a (o el alineamiento con) lo relacional parece una opción muy inteligente si tenemos en cuenta la necesidad institucional de encontrar un modelo diferenciado del resto de los existentes en el contexto español y el éxito (el esplendor) que el Palais de Tokyo había cosechado en el cumplimiento de los objetivos anteriormente señalados. Los objetivos del MUSAC son, en principio, bastante parecidos: promocionar del arte español (y castellano-leonés) a nivel internacional[1250], proyectar una imagen de modernidad dentro y fuera de la Comunidad[1251], conseguir un importante eco mediático (marca MUSAC) y unas

[1249]En 2004, el MUSAC colaboró en la producción del disco de Fangoria *Arquitectura efímera*. *Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León.* [En línea]. Disponible en Internet en http://musac.es/index.php?secc=5&subsecc=0. «La Consejería de Cultura y Turismo, a través del MUSAC, ha colaborado en el nuevo disco del grupo Fangoria, editado por DRO East West, bajo el título *Arquitectura efímera*. El proyecto consiste en un DVD que contiene seis vídeos concebidos y dirigidos por seis artistas: Carles Congost, Manu Arregui, Ruth Gómez, Christian Jankowski, Marina Núñez y Martín Sastre. A través de su trabajo, los artistas recogen las posibilidades de la arquitectura efímera que proponen las seis canciones de Fangoria»].

[1250]Rafael DOCTOR. «Volumen 1» en AA. VV. *MUSAC. Colección*. León: MUSAC, 2005, p. 13: «El hecho de contrastar el arte español con el internacional es una de las tareas más urgentes que aquí nos requerimos. […] España, pese a haberse consolidado como un país avanzado en Occidente, no ha sido capaz hasta la fecha de imponer su producción artística en el complejo engranaje de lo internacional. El incipiente mercado artístico autóctono, junto al incremento de instituciones artísticas locales, regionales o nacionales, ha posibilitado una supervivencia del sistema pero no ha conseguido, salvo raras excepciones, expandirse más allá de su propio territorio. La mayor parte de nuestros artistas son auténticos desconocidos en foros exteriores y su presencia cada vez parece disminuir más».

[1251]Silvia CLEMENTE. «Presentación» en AA. VV. *MUSAC. Colección,* vol. 1, op. cit.: «Conscientes del interés que despierta la creación contemporánea en la sociedad, la Junta de Castilla y León pone en marcha el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León [MUSAC] con el objetivo de dar a conocer en nuestra Comunidad el arte más contemporáneo y actual, y proyectar un nuevo concepto de cultura en relación con las artes plásticas».

elevadas cifras de visitantes que potenciasen el turismo[1252] y revitalizasen el urbanismo leonés (es de sobra conocido el efecto Guggenheim en Bilbao). Sin embargo, el contexto en el que se pone en marcha el MUSAC es radicalmente diferente. Y aquí es donde aparecen serios problemas (lo ruinoso del paradigma).

La implantación de un gran museo de marcado carácter internacional[1253] en un contexto como el leonés (o castellano-leonés) produjo un fuerte descontento en el precario tejido cultural ya existente, al que la institución considera provinciano, caduco, desfasado, poco moderno, y que, sin embargo, en muchos casos está compuesto por una red de gestores y creadores muy comprometidos que con mucho esfuerzo tratan de generar una estructura horizontal de espacios e iniciativas artísticas. Tarea en la que casi siempre topaban con un sinfín de problemas de tipo político y presupuestario que, por supuesto, no se le presentan a la institución. El museo, hasta ahora, ha dado la espalda a esa débil estructura y los intentos por integrarse de una manera respetuosa y constructiva en ella han sido demasiado torpes y tardíos. Ante las críticas, siempre se esgrime el mismo argumento: la educación y mediación artística como justificación de programaciones y estrategias de comunicación y como principal medio de arraigo en el contexto local. Si en algún momento la exposición (o siquiera el museo) se convierte en un espacio relacional en el que se posibilita el establecimiento de vínculos sociales es gracias al encomiable trabajo del DEAC y de la Biblioteca-Centro de

[1252] Verónica VIÑAS. «La apertura del MUSAC ha disparado un 12 % los turistas que visitan León», *Diario de León*, 21 de abril de 2006: «Más de 180.000 personas han visto alguna de las exposiciones de este centro, que abrió sus puertas en abril del año pasado. La consejera de Cultura de la Junta, Silvia Clemente, afirmó ayer que mientras el turismo había crecido de media un 5,4 % en la Comunidad, en León el incremento se disparaba casi cinco puntos por encima de las otras ocho provincias». En sus cinco años de vida, el MUSAC ha alcanzado la cifra de 744.000 visitantes.

[1253] *Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León.* [En línea]. Disponible en Internet en http://musac.es/index.php?secc=1&subsecc=1.: «El objetivo de este museo es convertirse en una pieza fundamental en el desarrollo del Arte Contemporáneo, a nivel internacional. Este museo nace con un amplio sentido experimental a la hora de concebir y desarrollar proyectos y exposiciones a todos los niveles. El MUSAC se encuentra trabajando exclusivamente en el área temporal del presente, marcado por la memoria más cercana: el museo se inicia con la idea de desarrollar un nuevo comportamiento a la hora de abordar el arte del siglo XXI. Los años finales del siglo pasado supondrán el inicio del parámetro temporal del que partir. De esta forma, el MUSAC aparece como un claro exponente de una nueva etapa cultural, donde ya aparecen asentados valores estéticos y comportamientos artísticos que en un momento pasado fueron revolucionarios. Como museo del presente o museo del siglo XXI, el MUSAC asumirá la responsabilidad de proyectarse sobre un terreno, que como todo experimento, conlleva un amplio carácter de riesgo. El museo se construye con el propósito de ser un lugar interrelacional donde el público deje de ser un mero elemento pasivo que contempla».

documentación, y rara vez por las sinergias que pueda generar una exposición. En cambio (y este problema no es ni mucho menos privativo del MUSAC), el trabajo de mediación (salvo por las visitas guiadas que aseguran un flujo constante de público) parece relegado a un segundo lugar, demasiadas veces carente de reconocimiento y financiación. De manera inevitable, los recursos destinados a una actividad son proporcionales a la visibilidad que esta suministra al museo. Como en lo relacional, el trabajo didáctico, la creación de espacios de trabajo, la articulación de discursos críticos, acaba siendo un simple medio de legitimación de la gran máquina institucional productora de un capital mediático, simbólico y económico[1254].

Con respecto al calado socio-político de la programación expositiva, y aunque pudiera parecer que el MUSAC aboga por una línea festiva y absolutamente despolitizada, en la colectiva inaugural *Emergencias* (2005)[1255] se apuntaban unos objetivos políticos y sociales muy concretos: «la necesidad actual de un museo es crear un compromiso político social a través de distintos proyectos generando una conciencia colectiva que, aunque utópica, reflexione sobre nuestro presente». Desde estos presupuestos, parece fácil solidarizarse con las miserias del continente africano, y sin embargo, resulta casi imposible (no es rentable) participar de los problemas de las comunidades («generar una conciencia colectiva») en las que se asienta el museo (de nuevo el DEAC o trabajos puntuales como *Canal Gitano* de Antoni Abad pueden servir como excepciones que confirman la regla) porque simplemente se reduciría el número de visitantes e impactos en prensa y, con ellos, el rédito político del proyecto. De este modo, la institución da cauce a una politicidad *light*, ya desactivada, desempeñando una función compensatoria. Los discursos autocríticos son neutralizados y el campo de lo político se delimita una vez más «desde arriba» (lo político financiado desde la política), lo cual deja

[1254] Víctor DEL RÍO. «La educación artística ante el fraude del conocimiento» en Olga FERNÁNDEZ y Víctor DEL RÍO [eds.]. *Estrategias críticas para una práctica educativa en el arte contemporáneo*. Valladolid: Museo Patio Herreriano, 2007.

[1255] *Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León.* [En línea]. Disponible en Internet en http://www.musac.es/index.php?ref=10000. : «Como reflejo de una realidad presente, el arte contemporáneo intenta hacer hincapié sobre esa realidad circundante. Por esto, la necesidad actual de un museo es crear un compromiso político social a través de distintos proyectos generando una conciencia colectiva que, aunque utópica, reflexione sobre nuestro presente. […] Con esta exposición se pretende crear conciencia en el espectador de las necesidades acuciantes de nuestro mundo. De este modo y de manera activa se plantean cuestiones abiertas que quizá obviamos, imbuidos por la sociedad del bienestar, donde a través de lo mediático somos incapaces de discernir entre una imagen que muestra el hambre en África y un anuncio de perfume. Siendo en este punto donde se pierde la delgada línea que separa lo que supuestamente es el primer y tercer mundo. […] *Emergencias*, por tanto, se plantea desde una perspectiva utópica y esperanzadora, partiendo de un planteamiento radicalmente comprometido y diferente a la hora de mostrar una colección».

fuera de juego cualquier tipo de discurso disidente con respecto a cómo se gestionan los recursos públicos destinados a la creación contemporánea[1256].

A ello contribuye la tendencia a la espectacularización y bienalización del hecho artístico que subyace a las líneas de actuación del museo. La primera publicación editada por el MUSAC a modo de presentación pública en ARCO, *Files* (2004)[1257], adelanta algunas de las constantes que van a marcar el rumbo de la institución. El libro (con más de 600 páginas) es un proyecto curatorial de Octavio Zaya, que a su vez invita a treinta y cinco comisarios a realizar una selección de artistas representativos del panorama actual. *Files* es, por tanto, un comisariado de comisarios. Y, al mismo tiempo, un libro visual en el que las prácticas y discursos artísticos, en la inmensa mayoría de los casos, se ven reducidos a su foto, a una imagen descontextualizada de la que no se nos da ninguna información. El arte se consume de un vistazo, se ve, se siente; el arte está ahí, para nosotros, porque un comisario elige a varios artistas que considera representativos de una realidad dada; y, lo más importante, el arte no necesita ser explicado, criticado, teorizado o problematizado ni por el comisario ni por el creador, basta el gesto de selección para que el trabajo quede legitimado como parte de «una colección ideal del siglo XXI», una colección sin memoria, incapaz de saber (o siquiera plantearse) de dónde viene y cuál será su destino institucional con el paso del tiempo.

La importancia desmedida concedida al comisario es una de las características fundamentales de los procesos de bienalización[1258] de los que el MUSAC participa en varios sentidos. Sin ir

[1256] Darío CORBEIRA. «Arte político en los noventa. Una posibilidad» en *Papers d'Art* n° 75, 1998, p. 33: «A nadie se le oculta que en nuestro entorno inmediato la financiación del arte [no hablamos aquí del arte en general sino de la obra de los artistas contemporáneos, su producción, financiación y distribución] es abrumadoramente de procedencia pública, asegurada en su compromiso presupuestario y susceptible por tanto de maniobras ocultas tendentes a controlar la capacidad en las instancias legales de la toma de decisiones. Ello conlleva la aceptación de prácticas politicistas y/o politiqueras y la negación perversa de discursos políticos disidentes. [...] Es por ello que no nos está permitido alzar la voz, generar ruido, ejercitar otra mirada, elegir otras compañías, construir disenso democrático, en suma».

[1257] Rafael DOCTOR. «*Files* en MUSAC» en AA. VV.. *Files* [cat.]. León: MUSAC, 2004, p. 1. Comisariado por Octavio Zaya, *Files* es «un libro visual que ha sido distribuido gratuitamente en ARCO 04, cuyo contenido recoge las pautas necesarias para la creación de la Colección Ideal del siglo XXI. Para ello han sido invitados a participar treinta y cinco comisarios nacionales e internacionales de reconocido prestigio dentro del mundo del Arte Contemporáneo. El objetivo del proyecto es potenciar la presencia del MUSAC sin necesidad de mantener un espacio físico en dicha feria» [Pedro G. ROMERO. «FEXS» en *Fundació Antoni Tàpies* [En línea]. Disponible en Internet en http://www.fundaciotapies.org/site/IMG/pdf/Textos_PGR-2.pdf].

[1258] Darío CORBEIRA. «La bienalización del arte contemporáneo» en *Brumaria,* n° 2, 2002; Glòria PICAZO. «El inicio de la bienalización: arte e instrumentalización» en Martí PERÁN y Glòria PICAZO [eds.]: *Impasse 5. La década equívoca: el trasfondo del arte contemporáneo español en los noventa*, op. cit.

más lejos, en la presentación del catálogo *Globos Sonda*, Rafa Doctor explicaba: «En estos momentos, desde dentro estamos estudiando la posibilidad de repetir la experiencia cada dos años y de esta forma, convertir *Globos Sonda* en una verdadera bienal realizada en el seno de una institución museística. Todos los parámetros que ahora mismo manejamos nos indican que es necesario y que sin duda el proyecto que aquí nace será una de las principales señas de identidad del MUSAC»[1259]. *Globos Sonda*, cuyo título inicial era *Acta del presente*, ha sido una de las exposiciones más criticadas del MUSAC por su espectacularidad, excesos presupuestarios, ausencia de discurso vertebrador y desmedida obsesión por la novedad de las creaciones[1260]. Y, precisamente por eso, el centro llega a plantearse convertirla en «seña de identidad», en una cita periódica que potenciase aún más su imagen internacional y su capacidad para marcar el ritmo de lo nuevo, de aquello que puede o no entrar en el museo del siglo XXI. Como señala Catherine Francblin, «la apertura de una bienal es en primer lugar la señal de una voluntad política y el signo de un viraje socioeconómico decisivo»[1261]. La idea de crear una bienal dentro de una institución como el MUSAC, cuando esta solo tenía un año de vida, apunta de nuevo hacia un tipo de políticas culturales poco racionales e insostenibles a medio plazo en las que los comisarios, auténticos protagonistas del actual panorama mediático, se limitan a justificar una selección heterogénea y supuestamente representativa del momento presente. Selección que, en el fondo, acaba deglutiendo los trabajos artísticos, más o menos relacionales, que pretenden darse a conocer.

En relación con estas cuestiones, me gustaría concluir con una extensa cita de Jorge Luis Marzo, una de las voces críticas más lúcidas de este país, que, además de señalar con meridiana claridad algunos de los problemas que aquí hemos tratado de abordar, consigue lanzar una propuesta con respecto a cuál puede o debe ser el papel del comisario en un momento en que el sistema gira en torno a su figura:

> «Hoy la política cultural está al servicio de la compleja trama turística que existe en España. Se inauguran bienales de arte o se abren decenas de museos de arte contemporáneo en otras tantas ciudades, con presupuestos que hipotecan casi completamente la financiación de cualquier otro proyecto cultural en la ciudad o la

[1259] Rafael DOCTOR. «Globos Sonda [I]» en AA. VV. *Globos Sonda.* León: MUSAC, 2006.

[1260] Alberto MARTÍN. «Reinventar la modernidad. Globos Sonda/Trial Balloons», art. cit.; Fernando CASTRO FLÓREZ. «*Globos Sonda*, calma chicha» en *ABCD*, 13 de mayo de 2006; Mariano NAVARRO. «Supervivencia de la sensibilidad» en *El Cultural*, 18 de mayo de 2006.

[1261] Catherine FRACNBLIN. «À quoi servent les biennales d'art» en *Beaux Arts Magazine* n° 181, 1999, pp. 84: «L'ouverture d'une biennale est d'abord la marque d'une volonté politique et le signe d'un virage socio-économique décisif».

región (los casos de Artium en Vitoria, el MUSAC en León, o el CAC en Málaga son recientes espejos). Esos museos no están allí para generar estructuras locales de creación, sino para convertirse en iconos de la ciudad gracias a sus arquitecturas; para acabar albergando determinadas colecciones de artistas famosos o para acoger exposiciones de corte internacional, altamente espectacularizadas y fácilmente mediatizables en las rutas turísticas. / [...] El comisario crítico debe, ante todo, dejar de pensar en corrientes estéticas y en adivinar cuáles de ellas tienen cabida institucional, y debería centrarse en ayudar a que las prácticas y usos creativos de muchos sectores de la sociedad (incluyendo los no estrictamente artísticos) puedan desplegar su potencial; debe favorecer la comprensión de esta situación entre los responsables institucionales; debe implicarse directamente en la defensa de los derechos laborales y representacionales de los artistas, creadores, colectivos y asociaciones; debe buscar nuevas fórmulas de financiación que conduzcan a una desinstitucionalización de los costes para que estos reviertan definitivamente en los actores productivos; debe desinstitucionalizar el contexto museístico en el que habitualmente acaban secuestradas muchas experiencias creativas; debe favorecer el experimento pero en directa relación con la experiencia existente que ha dado lugar al experimento; debe deshacer, y en profundidad, la perniciosa mentalidad formalista en la realización de exposiciones, potenciando la producción horizontal e investigadora de la muestra. El comisario crítico debe aprovechar mucho más la creación de redes (Internet) por encima del fetiche del catálogo, cuya única utilidad, a menudo, es la propaganda institucional y la justificación promocional de la misma. Un comisariado libre debe dejar de pensar que no puede morder la mano que le da de comer; por muchas razones, pero la más importante es que esa mano no es la de la institución sino la del artista. Un comisario consciente de la situación política de las artes (de su uso y de su abuso) debe tener presente que el 92 % de la gente (que es el porcentaje de personas que nunca va a museos) no puede estar enteramente equivocada»[1262].

[1262] Jorge Luis MARZO. «El comisario frente a la desaparición de la política cultural» en *Plataforma Curatorial*. [En línea]. Disponible en Internet en http://www.plataformacuratorial.es/category/uncategorized.